Élie Faure

ISTORIA ARTEI

ARTA ANTICĂ

...îl vezi pe Prometeu, cel care le-a dat oamenilor focul...
ESCHIL

Élie Faure

HISTOIRE DE L'ART

L'Art antique

© Editions Jean-Jacques Pauvert, Paris

ÉLIE FAURE

ISTORIA ARTEI
ARTA ANTICĂ

În românește de
IRINA MAVRODIN

Cuvînt înainte de
DAN GRIGORESCU

EDITURA MERIDIANE
București, 1970

Pe copertă :
Regina Nefertari (detaliu)
pictură murală, prima jumătate a
sec. XIII î.e.n.
Luxor, Valea Reginelor.

CUVÎNT ÎNAINTE

Élie Faure a făcut parte dintr-o familie de spirite care — prin Albert Schweitzer sau Teilhard de Chardin, de pildă — a restituit, în veacul nostru, cuvîntului *umanism* vechiul lui înţeles. Profesia de medic l-a ţinut în preajma suferinţei omeneşti ; se deprinsese, astfel, a judeca lumea şi istoria ei în funcţie de o singură unitate de măsură: *omul*. „Istoria — a scris el cîndva — nu este şi nici nu poate fi altceva decît povestea conflictelor dintre pasiunile sau interesele oamenilor... La rîndul ei, arta reflectă năzuinţele omului de a se afirma pe sine în mijlocul lumii care l-a produs. Formele artistice se organizează sub presiunea tendinţelor majore ale lumii contemporane".

Consecinţele unei asemenea concepţii sînt mai complexe decît s-ar părea la prima vedere. S-a spus — şi nu fără dreptate — că viziunea istorică a lui Élie Faure e de obîrşie saint-simoniană : potrivit acestei viziuni, „ciclurile integrării colective" alternau cu acelea ale „dezintegrării individualiste" („precum sistolele şi diastolele", spunea un comentator). Deşi socotea că acest fenomen ondulatoriu s-ar desfăşura fără vreo explicaţie obiectivă, singura forţă capabilă să-l declanşeze fiind energia umană, Faure recurgea, în analiza concretă a perioadelor istoriei culturii, la argumente de ordin social. Dezvoltarea uneia dintre cele trei arte pe care le observa cu precădere (arhitectura, sculptura, pictura) mărturiseşte, după părerea sa, un moment diferit al evoluţiei sociale şi, implicit, al psihologiei

sociale. Perioadele de echilibru în care se realizează „consensul aspiraţiilor majorităţii indivizilor", coincid cu înflorirea arhitecturii, pictura şi sculptura devenind atunci subordonate. Pe măsură ce arhitectura se complică, îşi pierde vigoarea şi decade, în vreme ce sculptura şi, mai apoi,

Élie Faure
(fotografie)

pictura devin independente ; şi, în cele din urmă, „cînd disoluţia socială este completă", pictura de şevalet triumfă, demonstrînd „supremaţia individualismului".

Fireşte, asemenea periodizări sînt riscante ca, de altminteri, orice sistem excesiv de rigid care omite multiplele influenţe ce se interferează, prelungind existenţa unor forme de cultură mult după ce s-au risipit forţele generatoare; sau,

dimpotrivă, făcînd să se ivească elemente ale unei epoci ulterioare, înainte de a se desăvîrşi structura socială aptă să le protejeze. În aceeaşi ordine de idei, filozofia culturii adoptată de Élie Faure nu explică de ce perioadele de elan, precum secolul de aur al Atenei sau Renaşterea italiană, secolul al XVII-lea francez sau întreaga epocă romantică, au fost în stare să producă deopotrivă capodopere ale tuturor artelor, fără a se putea stabili o ordine strictă de ierarhie.

Dar, ceea ce mi se pare mai vrednic de relevat aci este că Faure era departe de a considera (aşa cum s-a spus cîteodată) că domeniul artei şi cel al faptelor sociale ar fi întru totul separate, că esteticul s-ar constitui autonom de ceea ce se petrece în existenţa umană. Poate că, tocmai dimpotrivă, el imagina un sistem prea riguros articulat, a cărui explicaţie trebuie căutată, cred, în rolul pe care îl atribuia omului.

Élie Faure nu a fost un sceptic şi, cu atît mai puţin un indiferent. Imaginea cărturarului auto-didact, sihăstrit între rafturi de bibliotecă, în lumea tăcută a muzeelor sau între pereţii clinicii nu este adevărată. El a căutat în permanenţă să descopere sensul datoriei umane, raportîndu-l mereu la destinul omului, privit ca individ şi în raportul lui cu semenii. Cu puţină vreme înainte de a-şi fi publicat primele cronici plastice, se alăturase intelectualilor care cereau revizuirea procesului Dreyfus şi instaurarea unor norme fireşti ale dreptăţii ; avea pe atunci 25 de ani. În 1937, cînd împlinea 64 de ani, va publica o ediţie comentată a *Dezastrelor războiului* ale lui Goya ; pe atunci (era anul morţii lui Faure) o ameninţare surdă plutea din nou deasupra Europei. În felul acesta, cea din urmă operă a sa dobîndea înţelesul tragic al unui simbol şi al unui avertisment.

Élie Faure nu a fost, deci, un erudit obişnuit cu jocul de iele al ideilor, obosit — cum s-a afirmat — „de privelişte pasiunilor, de-a pururi înnoite, neîmplinindu-se niciciînd în înfăptuiri durabile". De la unchii săi, geograful Elisée Reclus şi — mai ales — Elie Reclus, cel care i-a fost profesor de etno-sociologie, a deprins ideea că orice creaţie umană aparţine deopotrivă şi lumii obiective, că „armonia internă a lumii" se crează în acţiunea complexă a unei dialectici a naturii. Mai tîrziu, cînd va studia sistematic filozofia, va recunoaşte în gîndirea celor doi unchi ai lui tradiţia lui Heraclit şi, mai ales, a lui Spinoza. „Toate ideile generale ale lui Élie Faure — observă unul dintre comentatorii săi — s-au format pe temeiul unor fapte concrete". Ceea ce-i explică în bună măsură însuşi sistemul estetic. Pictura confirmă, după părerea lui, realitatea lumii sensibile : imaginea vizuală cuprinde un element obiectiv care nu poate fi regăsit nici în poezie, nici în muzică". „Sculptura, pictura, arhitectura — scria el — îngăduie stabilirea existenţei unei lumi sensibile." Tratatele de medicină, opera lui Lamarck şi a lui Haeckel i-au consolidat convingerea că „lumea exterioară modelează conştiinţele tuturor oamenilor, inclusiv pe cele ale artiştilor". Ideea din care s-a constituit *Istoria artei,* ampla lucrare a cărei elaborare a durat aproape două decenii, încheindu-se în 1927, cînd apărea *Spiritul formelor,* conceput ca o concluzie a primelor patru volume : *Arta antică (1909), Arta medievală (1911), Arta Renaşterii (1914), Arta modernă (1921).*

Élie Faure se plîngea cîndva că, în conştiinţa cititorilor săi, el rămîne doar autorul *Istoriei artei :* „O port ca pe o ghiulea legată de picior !" Adevărul e că opera sa, masivă şi diversă, construită meticulos de-a lungul anilor, e ignorată, *Istoria artei,* reprezentînd — pentru cei mai mulţi —

cartea unică a lui Faure. Şi, totuşi, ori de cîte ori parcurgi paginile unor studii particulare despre Napoleon sau Montaigne, despre Soutine sau Velázquez, despre Lamarck sau Michelet, despre Nietzsche sau Dostoievski, întîlneşti numele lui Élie Faure citat adesea : şi judecăţile pertinente ale acestui „diletant" (cum continuă să-l considere unii, şi nu puţini), organizîndu-se într-un sistem coerent, mărturisind o viziune filozofică unitară, sînt adesea invocate în sprijinul ideilor celor mai de seamă specialişti în diferitele domenii ale cercetării monografice. De curînd, cînd însemnările sale despre cinematograf au fost reunite în volum, comentatorii acestei arte a secolului nostru au rămas surprinşi, nu atît de viziunea sa tinzînd să integreze într-o sinteză vastă lumea imaginilor dinamice, a picturii, a arhitecturii, a dansului şi a muzicii; cît de precizia definiţiilor care vizează contribuţia fiecăruia dintre realizatorii acestei „arte colective" şi relaţia ei cu publicul epocii unei civilizaţii maşiniste. Istoriile literare care tratează literatura de război menţionează, negreşit, *Roata,* romanul patetic, mărturie a unei conştiinţe îndurerate de înfăţişarea mizeriei umane, şi *Sfîntul Chip,* eseul plin de paradoxuri, dar de o admirabilă consecvenţă a „umanismului în activitate", cum îl numea un comentator de prestigiu al lui Faure, Pierre Abraham, într-un număr al revistei *Europe* dedicat memoriei „doctorului renascentist".

Şi totuşi...

Istoria artei continuă a fi opera cea mai frecvent citită, aceea în care se caută cel mai adesea rădăcinile unei filozofii, e adevărat, eclectice, dar orientată în permanenţă spre judecarea omului şi a relaţiilor lui cu lumea vizibilului. Există, fără îndoială, opere de istorie ale artei a căror contribuţie în explicarea în parte a fiecărei perioade este mai decisivă decît *Istoria* lui Faure. Dar nu cred că

vreun cercetător al artei preistorice să nu recurgă, după ce l-a citit pe Breuil, la părerile lui Élie Faure ; nu îmi pot imagina o cercetare a artei greceşti din bibliografia căreia să lipsească Charbonneaux, dar şi Faure ; tratatele de artă bizantină fără Charles Diehl sau Grabar, dar şi fără Faure ; ale artei medievale, fără Focillon, dar şi fără Faure, şi — în sfîrşit, pentru a nu prelungi înşiruirea — ale artei veacului nostru, fără Herbert Read, dar şi fără Élie Faure.

Firește, *Istoria artei* nu-şi putea propune să rivalizeze cu eruditele analize ale unor savanţi recunoscuţi. Este, poate, doar un eseu, aşa cum s-a spus, uneori admirativ, alteori cu o nuanţă vădit pejorativă. Dar un eseu compus pe un temei solid de gîndire, îmbrăţişînd necontenita succesiune a epocilor de cultură într-o viziune pasionată. Élie Faure îl recunoştea pe Michelet ca pe adevăratul său maestru în această operă de reconstituire a destinului umanităţii de-a lungul epocilor. „O epopee lirică a omenirii privită în creaţiile ei estetice". Cînd *Istoria artei* era doar un proiect, încă nedefinit Élie Faure le spunea alor săi : „Voi scrie o epopee a gloriei artei şi a omului".

„Gloria artei şi a omului", iată cuvinte care se asociază firesc ori de cîte ori parcurgi cartea lui Élie Faure. Autorul ei a ezitat chiar să-i dea titlul de *Istorie a artei,* temîndu-se ca nu cumva cititorii ei să aştepte „un catalog de opere comentate în ordine cronologică". Încercînd să reconstituie mişcarea spirituală în diverse epoci, Faure a respins şi tentaţia pitorescului, *Istoria* sa neînfăţişîndu-se ca o colecţie de anecdote mai mult sau mai puţin semnificative despre artişti şi despre operele lor. Peisajul istoric şi social se reconstituie în jurul evenimentelor culturale, se răsfrînge în creaţiile artistice, le explică şi, în acelaşi timp, este explicat de ele. A vrut ca *Istoria* lui să fie

„construită pe roca faptelor" ; şi, de aceea, documentarea e scrupuloasă, asociind informaţii directe, date de arhivă, mărturii indirecte, fragmente de opere literare, referinţe istorice, pasaje din operele de ştiinţă exactă. Totul se transformă într-un poem a cărui expresie lirică, intensă, glorifică arta şi omul.

Pentru Élie Faure, arta nu e un fenomen inexplicabil, „o producţie a omului creată independent de opera altor oameni", ci „un produs firesc al omului în societate, inseparabil de toate activităţile umane". Medicul Élie Faure, deprins să observe şi să-şi explice natura, credea că originile sentimentului estetic trebuie căutate în comtemplarea uimită cu care primii oameni şi, apoi, toţi urmaşii lor, au privit miracolul florii ce-şi desface corola, dansurile ciudate ale păsărilor în jurul soaţelor lor, elitrele insectelor. Nimic nu este lipsit de sens şi de finalitate, spunea el adesea. Şi dacă *Istoria artei* cuprinde, cîteodată, tendinţa de a asimila sentimentul estetic cu reacţia biologică a primilor indivizi umani, nu e mai puţin adevărat că ea exprimă ideea unei atitudini conştiente a omului, chiar dacă, odinoară, el nu era în stare să-şi tălmăcească strania emoţie pe care o încerca în faţa spectacolului naturii. Arta este însă un mijloc de exprimare a unei personalităţi omeneşti, spune Élie Faure ; „e un limbaj prin intermediul căruia putem exprima tot ceea ce pot exprima cuvintele şi, mai ales, ceea ce ele nu pot să exprime". Semnificaţiile ei fundamentale trebuie să fie, de aceea, identice, pentru ca limbajul să fie inteligibil ; ele ne relevează „omul, omul lăuntric în ceea ce are el mai candid şi mai esenţial". Arta este, în felul acesta, „un moment al umanităţii, al existenţei ei spirituale, prin care omul îşi afirmă, aşa cum îşi afirmă şi prin ştiinţă, trecerea prin istorie".

Arta este concepută ca un raport sensibil cu universul, pe care artistul îl reflectă nu imitînd înfăţişările concrete ale lumii, ci transformîndu-le într-o expresie specifică. În opera de artă se desluşeşte o încercare nu numai de a reprezenta lumea, ci şi de a o transforma. „Îşi dă oare seama poetul — se întreba Élie Faure în *Spiritul formelor* — că fiecare strofă, fiecare acord introduce în lume o dramă nouă ? De sensibilităţile pe care le atinge, de inteligenţele pe care le pune în cumpănă, de entuziasmele pe care le stîrneşte, de comuniunile pe care le creează?... Largi curente de idei sînt puse în circulaţie, mişcîndu-se din planul estetic în cel sentimental, din planul sentimental, în cel social şi politic".

Unul dintre exegeţii operei lui Élie Faure, Paul Désanges, constată, recitind asemenea pasaje, cît de actuale sînt, astăzi, preocupările acestea ale integrării esteticului în social, explicîndu-şi în felul acesta, de ce *Istoria artei,* sau *Spiritul formelor* au fost primite cu rezerve (aş spune, uneori cu aversiune) într-o epocă în care arta mai era socotită, cîteodată, ca o modalitate de evaziune din cotidian. Opera de artă nu putea fi, în concepţia lui Élie Faure, nici măcar o oglindă impasibilă a lumii realului : ea era o formă a atitudinii active a omului, aspirînd să modeleze lumea, civilizaţia ei, pe potriva necesităţilor individului şi ale colectivităţii. „Arta care nu e însufleţită de dorinţa de a crea ceva în afara ei însăşi, care nu-şi propune să comunice, să aibă ecou în conştiinţe şi în existenţe, nu este artă. Ea este asemenea dragostei". Între artă (înţeleasă ca „forţă creatoare") şi dragoste există, scria Élie Faure tot în *Spiritul formelor,* „o identitate de substanţă pe care artiştii, poeţii o simt, pentru că, pe rînd, aceste forţe se anihilează sau se exaltă reciproc".

Arta este un fruct al civilizaţiilor succesive cu care se simte solidară. Şi medicul Élie Faure continuă : „Făcînd abstracţie de accidentele normale, arta evoluează în ritmul societăţilor omeneşti care asemenea tuturor formelor din această lume, se nasc, se dezvoltă, îmbătrînesc şi mor". Pentru autorul *Istoriei artei,* aceasta este legea generală a naturii şi arta nu face excepţie. Bineînţeles, concluzia nu poate fi însuşită fără rezerve. Concepţia organicistă a lui Élie Faure nu poate explica permanenţa unor valori întîmpinate cu nealterată emoţie de-a lungul zecilor de generaţii ; formele artistice pot să piară o dată cu civilizaţia care le-a creat, dar sentimentul estetic prilejuit de ele rezistă. E ceea ce gîndirea lui Faure nu a urmărit într-un sistem îndeajuns de convingător. Legea alternanţei nu funcţionează la fel de ritmic în crearea formelor sintetice şi analitice în artă cum funcţionează în trupul omenesc unde „sistolele şi diastolele ritmează mişcările inimii".

Tema „Marelui Ritm" revine adesea în opera lui Élie Faure. El o regăseşte pretutindeni, în existenţa societăţii în care „arta şi omul se amestecă într-atît, încît pare că aceeaşi pulsaţie bate în amîndoi ritmul istoriei". Şi, aşa cum s-a observat, cuvîntarea lui Saint-John Perse, cîteva decenii mai tîrziu în sala în care i s-a decernat premiul Nobel, suna ca un ecou al cuvintelor lui Élie Faure : „Ascultă bătaia ritmică pe care mîna mea ridicată o imprimă frazei umane veşnic creatoare".

Preocuparea constantă de a descoperi legăturile dintre artă şi lumea socială l-a adus pe Faure pe teritoriul faptelor concrete. Dreyfusardul din tinereţe va adera, la începutul agresiunii fasciste împotriva Republicii spaniole, la Comitetul pentru apărarea minerilor din Asturia ; cu puţină vreme înaintea morţii, îşi va proclama, fără echivoc, aderiunea la cauza republicanilor spanioli, primind preşedinţia

Asociației Prietenilor Spaniei și vizitînd tranșeele de pe frontul Madridului. „Oamenii nu se nasc liberi, dar sînt egali — spunea el — ceea ce trebuie să obțină umanitatea este tocmai această libertate a tuturor membrilor ei".

În timpul primului război mondial, cînd ceruse să fie transferat la o ambulanță din prima linie, îi scrie prietenului său Francis Jourdain : „Războaiele de cucerire nu vor lua sfîrșit cu adevărat decît atunci cînd toate popoarele lumii își vor dobîndi libertatea... Cînd nu se vor mai comite crime sociale, cînd malthusianismul economic va înceta să fie considerat de marile puteri drept o lege a acumulării bogăției".

Patetic amestec de teorii filozofice, gîndirea lui Élie Faure a ordonat faptele într-o perspectivă uneori, evident, discutabilă. Dar ceea ce nu i se poate contesta astăzi, cînd o privim îmbogățită cu sensurile pe care i le dăruiește epoca noastră, este tocmai ceea ce i s-a pus mai frecvent la îndoială, în timpul vieții, celui care a scris *Istoria artei :* simțul acut al participării la viața întregii umanități care suferă și se bucură și pentru care arta este o formă de manifestare a suferinței și a bucuriei. Unii dintre comentatorii operei lui au crezut că pot să-i pună întreaga creație sub semnul suprem al credinței creștine. E foarte adevărat că Élie Faure a socotit biserica drept unul dintre elementele decisive ale evoluției culturii de totdeauna ; că, pentru el Inchiziția însăși era o instituție istoricește explicabilă. Dar nici un moment el nu a fost ispitit să creadă că arta, cultura în general, ar fi produse numai de sentimentul credinței.

Mai mult decît atît : el a contestat tezele lui Toma din Aquino (chiar și așa cum au fost revizuite de Jacques Maritain), posibilitatea de a explica lumea modernă ; bise-

rica se supunea, în concepţia lui, aceleiaşi atotbiruitoare legi a „marelui ritm", cunoscînd, fatalmente, momentul declinului o dată cu lumea în care s-a născut. „Credea mai mult în părinţii gîndirii ştiinţifice moderne, în Lamarck şi în Einstein — afirma Paul Désanges — decît în părinţii bisericii, în matematicieni, în fizicieni, în biologi, mai mult decît în teologi".

Şi, astfel, se conturează portretul acestui paradoxal istoric al culturii şi al artei umane. Celebrîndu-l pe artist şi pe omul puternic, în numele filozofiei lui Nietzsche, el vedea actul de creaţie justificîndu-se în măsura în care se transformă în element util întregii societăţi. Opunînd ştiinţei arta („creaţie a dragostei universale"), va reclama, spre sfîrşitul vieţii, necesitatea împlinirii unei sinteze capabilă să se adreseze deopotrivă minţii şi sensibilităţii, proclamînd „o religie nouă, aceea a adevărului şi frumuseţii".

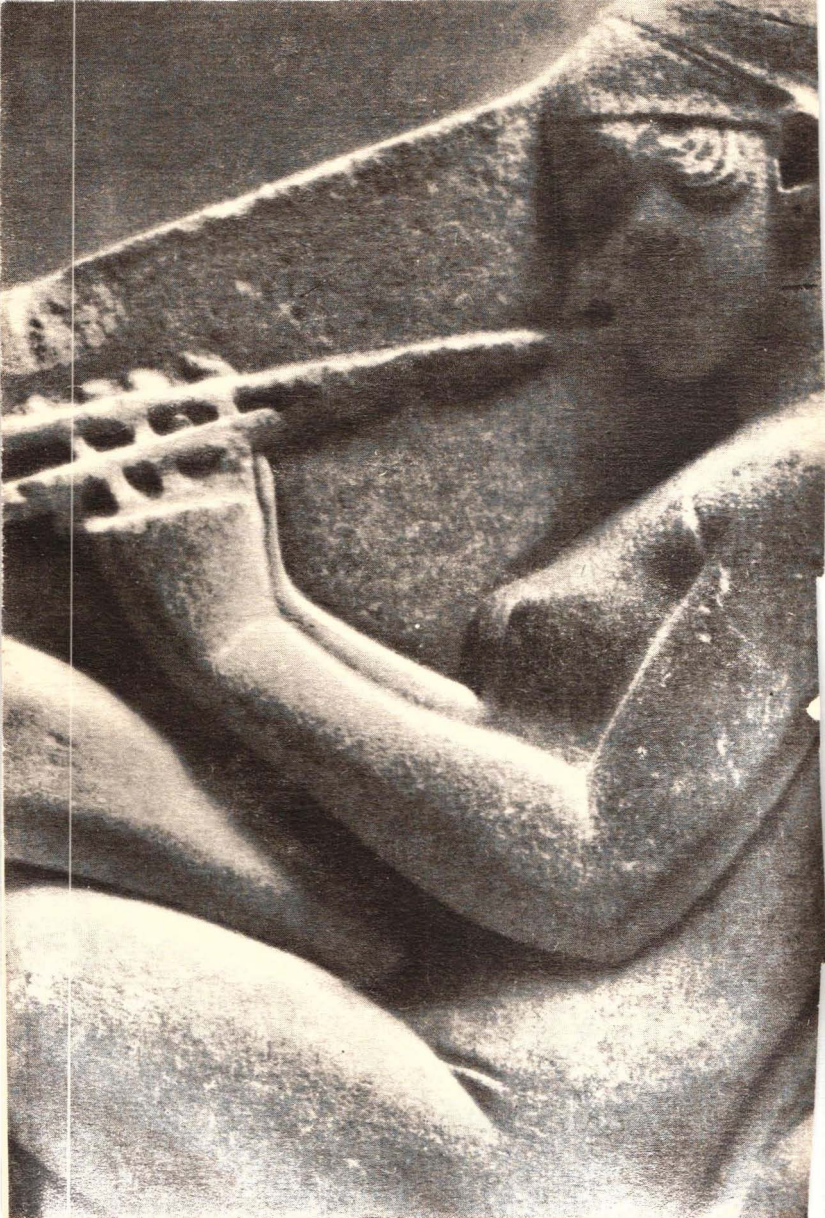
Istoria artei este, într-adevăr, un poem liric dedicat dramatismului vieţii, omului superb în desăvîrşirea lui. Apariţia sa în româneşte, în admirabila tălmăcire a Irinei Mavrodin, este — cu siguranţă — un act de cultură. Ea pune la îndemîna cititorilor români nu numai una dintre cele mai frumoase sinteze a acestui fenomen complex care este evoluţia artei ; ci şi un exemplu de umanism, exemplul celui care exclama : „La urma urmelor şi chiar înainte de orice, sînt om."

DAN GRIGORESCU

1. Artă greacă. Motiv central din tripticul Ludovisi, *detaliu*. Muzeul Naţional, Roma.

▲

Soției mele



INTRODUCERE LA PRIMA EDIȚIE
1909

Arta, care exprimă viața, este misterioasă ca și ea. Ea scapă, ca și ea, oricărei formule. Dar nevoia de a o defini ne urmărește, pentru că ea intervine în toate momentele existenței noastre cotidiene, spre a-i slăvi aspectele prin formele sale cele mai nobile, sau spre a i le pîngări prin formele sale cele mai decăzute. Oricît de greu ne-ar fi să facem efortul de a asculta și de a privi, ne este cu neputință să nu auzim și să nu vedem, ne este cu neputință să renunțăm cu totul la a ne face o părere asupra lumii aparențelor, al căror sens tocmai arta are misiunea de a ni-l revela. Istoricii, moraliștii, biologii, metafizicienii, toți cei ce vor să smulgă vieții secretul originilor și finalității sale ajung, mai devreme sau mai tîrziu, să se întrebe de ce ne regăsim în operele care o exprimă. Dar cu toții ne obligă să ne îngustăm viziunea cînd pătrundem în imensitatea schimbătoare a poemului pe care omul îl cîntă, îl uită, îl cîntă din nou, și iar îl uită, de cînd există ca om — pe măsura cadrului prea strîmt al biologiei, metafizicii, moralei, istoriei. Or sentimentul frumosului este solidar cu toate aceste lucruri laolaltă, și, de asemeni, fără îndoială, le domină și le duce cu sine spre unitatea posibilă și dorită a întregii noastre acțiuni omenești, pe care numai el o poate realiza.

2. Artă greacă. Motivul din stînga din tripticul Ludovisi, *detaliu*. Muzeul Național, Roma.

Şi numai ascultîndu-ţi inima poţi vorbi despre artă fără să o micşorezi. Purtăm cu toţii în noi partea noastră de adevăr, dar nu-l vom cunoaşte nici măcar noi înşine dacă nu vom avea dorinţa pasionată de a-l căuta şi dacă nu vom resimţi nici un entuziasm exprimîndu-l. Numai cel care lasă să cînte în el vocile divine ştie să respecte misterul operei care l-a făcut să simtă nevoia de a împărtăşi şi celorlalţi oameni emoţia sa. Michelet nu i-a trădat pe meşterii gotici şi nici pe Michelangelo, pentru că era mistuit de pasiunea care face să se cutremure zidurile catedralelor sau îşi dezlănţuie furtuna sub bolţile capelei Sixtine. Baudelaire a pătruns pînă în miezul de lumină, acolo unde străluceşte puternic spiritul eroilor, pentru că este un mare poet. Iar ideile lui Taine n-au murit o dată cu el, pentru că firea sa de artist îi depăşeşte voinţa, şi pentru că, dincolo de rigiditatea sa dogmatică, există valul mereu nou de senzaţii şi de imagini.

A venit în ceasul în care învăţam că propriul nostru destin este legat de faptele celor ce ne preced şi de însăşi structura pămîntului pe care ne-am născut. Avea dreptul să vadă forma gîndirii noastre ieşind din tiparul istoriei. „Arta rezumă viaţa". Ea intră în noi cu puterea pămîntului nostru, cu nuanţa cerului nostru, prin pregătirile atavice care o determină, prin pasiunile şi voinţa oamenilor pe care îi defineşte. Folosim, pentru a ne exprima ideile, materialul pe care îl adună privirea şi pe care mîinile noastre îl pot pipăi. Este cu neputinţă ca Fidias şi Rembrandt, ca sculptorul care trăieşte în lumina Sudului, în mijlocul unei lumi cu contururi acuzate, ca pictorul care trăieşte în ceaţa

Nordului, în mijlocul unei lumi cu contururi șterse, ca acești doi oameni pe care îi despart douăzeci de secole de-a lungul cărora umanitatea a trăit, a suferit, a îmbătrînit, să se slujească de aceleași cuvinte... Numai că e necesar să ne recunoaștem atît în Rembrandt cît și în Fidias.

Limbajul nostru, și numai limbajul nostru este acela care ia și păstrează aparența acelor lucruri din jur care ne izbesc nemijlocit simțurile. Nu am cere artei altceva decît să ne învețe istoria, dacă ea n-ar fi decît o reflectare a societăților care trec ca umbra norilor pe pămînt. Dar arta ne înfățișează omul și, prin el, universul. Arta depășește clipa, ea lărgește locul cu întreaga durată, cu întreaga înțelegere a omului, cu întreaga durată și întindere a universului. Ea fixează eternitatea în mișcare în forma sa momentană.

Vorbindu-ne despre om, ne vorbește despre noi. Ciudat este că trebuie să ne-o spună. Cartea lui Tolstoi [1] nu spune altceva. Ea a apărut în ceasul dureros cînd, puternic înarmați de căutarea noastră, dar dezorientați în fața orizonturilor pe care ea le deschide și dîndu-ne seama că efortul nostru s-a dispersat, căutăm să confruntăm rezultatele dobîndite pentru a ne uni într-o credință comună și a merge înainte. Gîndim și credem ceea ce avem nevoie să gîndim și să credem ; e ceea ce dă gîndurilor și credințelor noastre, în decursul istoriei, acel fond indestructibil de umanitate pe care toate îl au. Tolstoi a spus ceea ce era necesar să fie spus în momentul în care a spus-o.

---

[1] *Ce e arta?* (n.a.)

Arta este apelul la comuniunea oamenilor. Ne recunoaştem unii pe ceilalţi după ecourile pe care le trezeşte în noi, ecouri pe care le transmitem şi altora din entuziasm, şi care izbucnesc în acţiune vie pe toată durata generaţiilor, adesea fără ca ele să bănuie aceasta. Dacă, în clipele de lipsă de înţelegere şi de prăbuşire generală, doar unii dintre noi ascultă acest apel, e pentru că ei reprezintă în acele clipe efortul idealist care va reînvia în mulţimi eroismul adormit. S-a spus că artistul îşi ajunge sie însuşi. Nu-i adevărat. Artistul care o spune este stăpînit de un jalnic orgoliu. Artistul care o crede nu este artist. Dacă nu ar fi avut nevoie de cel mai universal dintre limbajele noastre, artistul nu l-ar fi creat. Pe o insulă pustie, el ar săpa pămîntul pentru a-şi dobîndi pîinea. Nimeni nu are mai multă nevoie decît el de prezenţa şi de aprobarea oamenilor. Vorbeşte pentru că îi simte în jurul lui, şi în speranţa adesea înşelată şi niciodată spulberată că pînă la urmă îl vor înţelege. Menirea sa este de a-şi răspîndi fiinţa, de a da cît mai mult din viaţa sa tuturor vieţilor, de a cere tuturor vieţilor să-i dea cît mai mult din ele, de a realiza cu ele, dintr-o colaborare obscură şi magnifică, o armonie cu atît mai emoţionantă cu cît participă la ea un număr mai mare de alte vieţi. Artistul, căruia oamenii îi dau totul, le dă înapoi tot ce le-a luat. Nimic nu ne emoţionează în afară de ceea ce ni se întîmplă sau ni se poate întîmpla. Artistul este noi-înşine. El are în spatele lui aceleaşi adîncuri de umanitate entuziastă sau mizerabilă, el are în jurul lui aceeaşi natură secretă care se dezvăluie o dată cu fiecare pas al său. Artistul este mulţimea

căreia îi aparţinem cu toţii, care ne defineşte pe toţi, cu consimţămîntul nostru sau în ciuda revoltei noastre. Artistul nu are puterea să adune pietrele casei pe care ne-o clădeşte cu riscul de a-şi sfărîma pieptul şi de a-şi răni mîinile, pe un alt drum decît acela pe care îl urmăm alături de el. Trebuie să sufere din pricinile care ne fac să suferim, trebuie să-l facem să sufere. Trebuie să ne simtă bucuriile, să-şi găsească bucuriile în noi. El trebuie să trăiască durerile şi biruinţele noastre lăuntrice, chiar şi atunci cînd noi nu le simţim.

Artistul nu poate să simtă şi să-şi domine mediul decît cu condiţia de a-l socoti mijloc de creaţie. Numai atunci ne poate arăta acele realităţi permanente pe care fiecare faptă şi fiecare clipă le dezvăluie acelora care ştiu să le vadă şi să le trăiască. Ele supravieţuiesc societăţilor omeneşti întocmai ca adîncurile mării valurilor de la suprafaţă. Arta este întotdeauna „un sistem de relaţii", şi un sistem sintetic. Chiar arta primitivă, care mărturiseşte, în acumularea neobosită a detaliului, urmărirea pasionată a unui sentiment esenţial. Orice imagine, în fond, este un rezumat simbolic al ideii pe care şi-o face artistul despre lumea nelimitată a senzaţiilor şi a formelor, o expresie a dorinţei sale de a face să domnească într-însa ordinea descoperită de el. Arta a fost, încă de la cele mai umile începuturi ale sale, realizarea presentimentelor unora, răspunzînd nevoilor tuturor. Ea a forţat universul să-i dezvăluie legile care ne-au îngăduit să instaurăm treptat în univers domnia spiritului. Emanată din umanitate, ea i-a dezvăluit umanităţii înţelegerea de sine însăşi. A definit rasele, purtînd singură mărturia

efortului lor dramatic. Dacă vrem să ştim cine sîntem, trebuie să înţelegem ce este ea.
Arta ne iniţiază în cîteva realităţi adînci, a căror stăpînire definitivă, dacă n-ar curma mişcarea şi prin ea speranţa, ar îngădui umanităţii să introducă în sine şi în jur, suprema armonie care constituie scopul de neatins al efortului său. Arta este, desigur, un lucru infinit mai mare decît îşi închipuie cei ce nu o înţeleg, mai practic poate decît îşi închipuie mulţi dintre cei ce îi simt puterea acţiunii. Născută din unirea sensibilităţii şi experienţei noastre, pentru cucerirea fiinţei noastre, ea nu este, în nici un caz, un divertisment dezinteresat, rol la care Kant, Spencer şi chiar Guyau au vrut să o reducă. Toate imaginile lumii sînt pentru noi instrumente utile, şi opera de artă nu ne atrage decît pentru că recunoaştem în ea propria noastră dorinţă formulată.
Recunoaştem uşor că obiectele de primă utilitate, veşmintele noastre, mobilele, vehiculele, drumurile, casele noastre ne par frumoase de îndată ce-şi îndeplinesc bine funcţia. Dar ne încăpăţînăm să situăm deasupra, adică în afara naturii, organismele superioare, în care ea ni se dezvăluie căpătînd cel mai mare interes pentru noi înşine, trupul, faţa, gîndirea noastră, lumea infinită a ideilor, a pasiunilor şi a peisajelor în mijlocul cărora trăiesc, pe care le definesc şi care le definesc fără ca noi să le putem separa. Guyau nu mergea îndeajuns de departe cînd se întreba dacă gestul cel mai util nu este şi cel mai frumos; dăm înapoi, împreună cu el, în faţa cuvîntului decisiv, ca şi cum ne-ar înăbuşi visul pe care îl ştim totuşi nepieritor, de vreme ce nu vom ajunge

niciodată la acea desăvîrşire a fiinţei noastre pe care o urmărim fără oprire. Or, acest cuvînt a fost rostit, şi încă de către omul a cărui inteligenţă a fost, poate, mai liberă decît oricare alta de orice opreliştе materială : „Oare nu funcţia unui corp frumos, zicea Platon, oare nu utilitatea lui ne demonstrează că este frumos ? Şi tot ceea ce socotim a fi frumos, feţele, culorile, sunetele, meseriile, toate acestea nu sînt oare cu atît mai frumoase cu cît le simţim mai folositoare ?"

Idealismul nostru poate fi liniştit ! Numai printr-o lungă acumulare de emoţii şi de vreri omul ajunge să recunoască în drumul său formele care îi sînt utile. Numai această selecţie, făcută de cîteva spirite mari, va determina pe viitor, în instinctul mulţimilor, ceea ce este destinat să treacă din domeniul speculaţiei în domeniul practicii. Evoluţia noastră generală, epurarea greoaie şi progresivă a inteligenţei şi a dorinţelor noastre sînt acelea care creează şi fac necesare formele de civilizaţie care se traduc, pentru spiritele pozitive, în satisfacerea directă şi uşoară a tuturor nevoilor lor materiale. Lucrul cel mai util omului este ideea.

Forma frumoasă, fie că este vorba de un copac sau de un fluviu, de sînii sau de şoldurile unei femei, de umerii sau de braţele unui bărbat sau de craniul unui zeu, este forma care se adaptează funcţiei sale. Ideea nu are alt rol decît acela de a ne-o defini. Ideea este aspectul superior şi desfăşurarea infinită în lume şi în viitor a celui mai imperios dintre instinctele noastre, pe care ea îl rezumă şi îl pune în lumină întocmai cum floarea şi fructul rezumă planta, o prelungesc şi o per-

petuează. Orice ființă, chiar și cea mai josnică, închide în sine, cel puțin o dată în aventura sa terestră, atunci cînd iubește, întreaga poezie a lumii. Și cel pe care-l numim artist este acea ființă care păstrează necurmat în inimă, în fața vieții universale, starea de dragoste. Vocea puternică și ascunsă care dezvăluie bărbatului și femeii frumusețea femeii și a bărbatului, și care îi mînă spre o alegere decisivă în scopul de a-și eterniza și perfecționa specia, nu încetează să răsune în el, sporită și întărită de toate vocile și murmurele și zvonurile și tresăririle care o însoțesc. El aude această voce neîncetat, ori de cîte ori se mișcă ierburile, ori de cîte ori o formă violentă sau grațioasă afirmă viața în drumul său, ori de cîte ori urmărește, de la rădăcini spre frunze, cum urcă seva subterană în trunchiul și ramurile arborilor, ori de cîte ori privește marea cum se ridică și coboară ca pentru a răspunde mareelor miliardelor de germeni pe care îi rostogolește, ori de cîte ori îl inundă puterea de fecundație a căldurii sau a ploii, ori de cîte ori vîntul dătător de viață îi repetă că imnurile umane se nasc din chemările de voluptate și de speranță de care lumea e plină. Caută formele pe care le presimte, întocmai cum le caută omul, animalul aflat pradă dragostei. Dorința sa merge de la una la alta, stabilește între ele comparații necruțătoare, din care țîșnește într-o zi forma superioară, ideea a cărei amintire îi va apăsa sufletul atîta timp cît nu-i va fi dat viață. El suferă pînă la moarte, pentru că, de fiecare dată după ce a fecundat o formă sau a dat avînt unei idei, se naște în el, pentru a-l chinui, imaginea unei alteia, și pentru că speranța sa

niciciînd descurajată de a nu fi ajuns la ceea ce doreşte nu se poate naşte decît din disperarea de a nu se fi realizat. El suferă, iar neliniştea sa tiranică îi face adesea să sufere pe cei ce trăiesc în preajma lui. Dar tot el îi şi mîngîie pe cei din jur şi, cincizeci de secole mai tîrziu, milioane de oameni. Imaginile pe care le va lăsa vor da puteri sporite celor care vor şti să le înţeleagă logica şi certitudinea. Ei vor gusta, ascultîndu-l, iluzia pe care a gustat-o el o clipă, iluzia adesea redutabilă, dar întotdeauna înălţătoare, a adaptării absolute.

E singura iluzie dumnezeiască ! Numim Dumnezeu forma care ne traduce cel mai bine dorinţa, senzuală, morală, individuală, socială, sau oricare alta, dorinţa noastră nedesluşită de a înţelege, de a folosi viaţa, de a împinge neîncetat cît mai departe limitele minţii şi ale simţirii. Invadăm cu această dorinţă liniile, proeminenţele, volumele care pun în evidenţă această formă, şi în întîlnirea cu puterile adînci care circulă înlăuntrul ei ni se dezvăluie dumnezeirea. Din ciocnirea spiritului care o animă şi a spiritului care ne animă ţîşneşte viaţa. Nu vom şti să o folosim decît dacă ea răspunde în întregime pornirilor obscure care ne dictează propriile noastre acţiuni. Cînd Rodin vede fremătînd în grosimea marmorei un bărbat şi o femeie cu braţele şi coapsele înlănţuite, oricît de strînsă ar fi îmbrăţişarea, niciodată nu-i vom înţelege tragica necesitate dacă nu simţim că o putere interioară, dorinţa, contopeşte sufletele şi carnea trupurilor sudate laolaltă. Cînd Carrière smulge materiei universale o mamă care îşi alăptează copilul,

nu vom înțelege valoarea acestei îmbrățișări dacă nu simțim că o forță interioară, dragostea, comandă înclinarea torsului și curba brațului matern, și că o altă forță interioară, foamea, îl ghemuiește pe copil la pieptul mamei. Imaginea care nu exprimă nimic nu este frumoasă, și cel mai frumos sentiment ne scapă dacă nu determină direct imaginea care îl va traduce. Frontoanele, frescele, epopeele, simfoniile, cele mai nobile construcții arhitectonice, întreaga libertate cuceritoare, gloria și irezistibila putere a templului infinit și viu pe care ni-l ridicăm nouă înșine sînt în acest misterios acord.

El definește în toate cazurile toate formele superioare ale mărturiilor de încredere și de credință pe care le-am lăsat în lungul nostru drum, întregul nostru efort idealist pe care nu l-a cîrmuit nici o finalitate — în sensul „radical" [1] pe care îl dau acestui cuvînt filozofii. Idealismul nostru nu este altceva decît realitatea spiritului nostru. Necesitatea de adaptare îl creează și îl menține în noi pentru a-l spori și a-l transmite copiilor noștri. El există latent în străfundurile vieții noastre morale originare întocmai cum omul fizic este conținut în îndepărtatul protozoar. Căutarea absolutului este dorința neobosită de acel repaos, pe care ni l-ar da triumful definitiv asupra tuturor forțelor oarbe care se împotrivesc înaintării noastre. Dar, spre mîntuirea noastră, pe măsură ce înaintăm, scopul se îndepărtează. Scopul vieții este de a trăi, și idealul nostru ne conduce spre viața mereu schimbătoare și mereu reînnoită.

---

1 Bergson, *Evoluția creatoare*. (n.a.)

Dacă urmărim scurgerea timpului, dacă trecem de la un popor la altul, formele acestui ideal par să se schimbe. Dar ceea ce se schimbă, de fapt, sînt nevoile acelui timp, sînt nevoile acelor popoare, al căror viitor doar poate să demonstreze, de-a lungul variaţiilor aparente, identitatea de natură şi caracterul de utilitate. Abia ieşiţi din lumea egipto-elenică, vedem întinzîndu-se în suprafaţă regatul spiritului. Templele hinduse, catedralele îi sparg hotarele, estropiaţii spanioli, săracii din Olanda îl invadează fără să introducă în el nici unul din acele tipuri de umanitate generală prin care primii artişti ne definiseră necesităţile. Dar marele vis uman poate să recunoască şi aici efortul de adaptare care l-a călăuzit întotdeauna. Au apărut alte condiţii de viaţă, forme de artă diferite ne-au trezit nevoia de a le înţelege pentru a ne orienta acţiunea în sensul interesului nostru. Peisajul real, viaţa populară, viaţa burgheză încep să pună cu putere în lumină aspectele cotidiene, în faţa cărora sufletul nostru obosit de visare poate să se reculeagă şi să se refacă. Însăşi chemarea mizeriei şi a desperării tinde să ne exalte dorinţa de a ne uni, de a ne recunoaşte şi de a ne face mai puternici.

Ne îndreptăm rînd pe rînd spre egipteni, spre asirieni, spre greci, spre hinduşi, spre francezii Evului Mediu, spre italieni, spre olandezi, pentru că aparţinem cînd unui mediu, cînd unei epoci, cînd chiar unui ceas al epocii sau vieţii noastre care are mai mare nevoie de unii decît de ceilalţi. Cînd ne e frig, căutăm soarele, cînd ne e cald, umbra. Marile civilizaţii care ne-au format merită fiecare îr egală

măsură recunoştinţa noastră, pentru că noi am cerut pe rînd, fiecăreia dintre ele, ceea ce ne lipsea. Am trăit conform tradiţiei cînd am avut interesul să o facem, am acceptat revoluţia cînd ea ne salva. Am fost idealişti cînd lumea se lăsa pradă descurajării sau presimţea noi destine, realişti cînd se părea că şi-a găsit stabilitatea provizorie. Nu am cerut mai multă putere de recule-gere raselor pasionate şi nici mai mult elan raselor pozitive, pentru că am înţeles necesitatea pasiunii şi necesitatea spiritului pozitiv. Noi sîntem cei care am scris neasemuita carte în care Cervantes a arătat cît sîntem de generoşi şi cît sîntem de practici. Am urmat unul sau altul din marile curente ale spiritului şi am putut invoca argumente de valoare aproape egală pentru a ne justifica înclinările. Ceea ce numim artă idealistă, ceea ce numim artă realistă sînt forme momentane ale acţiunii noastre eterne. Noi sîntem cei ce trebuie să prindem clipa nemuritoare cînd puterile conservatoare şi puterile revoluţionare ale vieţii se unesc pentru a realiza echilibrul sufletului omenesc.

Astfel oricare ar fi forma sub care el ni se oferă, fie că este adevărat în clipa de faţă sau că este adevărat doar în dorinţa noastră, fie că este adevărat în acelaşi timp în aparenţa sa imediată şi în destinele sale posibile, obiectul în sine însuşi, faptele în sine înseşi nu sînt nimic. Ele nu au valoare decît prin legăturile lor infinit numeroase cu o ambianţă infinit complexă şi niciodată asemănătoare alteia, care traduc sentimente universale de o nesfîrşită simplitate. Fiecare fragment al

operei, fiind el însuşi adaptat scopului său, oricît de umil ar fi acest scop, trebuie să răsune de ecouri tăcute în întreaga sa profunzime şi pe întreaga sa întindere. Tendinţele sale sentimentale sînt, în fond, de un ordin secundar: „Pictura bună, spunea Michelangelo, este sfîntă prin ea însăşi, căci sufletul se înalţă prin efortul pe care trebuie să-l facă pentru a atinge perfecţiunea şi a se contopi cu Dumnezeu; pictura bună este o reflectare a perfecţiunii divine, o umbră a penelului lui Dumnezeu... !" Idealistă sau realistă, actuală sau generală, opera trebuie să trăiască, şi pentru ca să trăiască, trebuie, în primul rînd, să fie *unică*. Opera care nu e unică moare întocmai ca fiinţele rău alcătuite pe care specia, evoluînd spre destinele sale superioare, trebuie treptat să le elimine. Opera unică, dimpotrivă, trăieşte pînă şi în cele mai mici fragmente ale sale. Pieptul unei statui antice, un picior, un braţ, chiar pe jumătate roase de umezeala adîncurilor, freamătă şi par calde la atingerea mîinii, ca şi cum forţele vitale le-ar modela încă pe dinlăuntru. Bucata dezgropată este vie. Sîngerează ca o rană. Peste prăpastia secolelor, spiritul îşi regăseşte legăturile cu cioburile pulverizate, însufleţind întregul organism cu o existenţă imaginară, dar prezentă în emoţia noastră. Este mărturia magnifică a importanţei umane a artei, gravînd efortul inteligenţei noastre în temeliile pămîntului, întocmai cum osemintele depun aici urma evoluţiei organelor noastre materiale. A realiza unitatea spiritului şi a o transpune în operă înseamnă a asculta de acea necesitate durabilă şi de ordin general pe care universul

nostru ne-o impune şi pe care savantul o exprimă prin legea continuităţii, artistul prin legea armoniei, înţeleptul prin legea solidarităţii.

Aceste trei instrumente esenţiale ale adaptării noastre umane, ştiinţa care defineşte legăturile dintre fapt şi fapt, arta care sugerează legăturile dintre fapt şi om, morala care caută legăturile dintre om şi om, stabilesc spre folosinţa noastră, de la un capăt la celălalt al lumii materiale şi spirituale, un sistem de relaţii a cărui logică ne va fi demonstrată de permanenţa şi de utilitatea lui. Ele ne învaţă ce ne este de folos şi ce ne este vătămător. Restul nu ne interesează. Nu există nici greşeală, nici adevăr, nici urîţenie, nici frumuseţe, nici rău, nici bine în afară de folosinţa umană pe care vrem să le-o dăm. Menirea sensibilităţii noastre, a inteligenţei noastre particulare este de a le stabili valoarea, căutînd trecerile misterioase care ne vor permite să cuprindem continuitatea efortului nostru, pentru a putea înţelege şi accepta totul de la el. Va fi cel mai bun mijloc de a folosi treptat ceea ce numim greşeală, urîţenie şi rău, în vederea unei educaţii superioare, şi pentru a realiza în noi armonia, spre a o răspîndi în jur.

Armonia este o lege de un ordin adînc care îşi are originea în unitatea primară şi a cărei dorinţă ne este impusă de realitatea cea mai generală şi mai imperioasă. Formele pe care le vedem nu trăiesc decît prin tranziţiile care le unesc, prin care spiritul omenesc poate reveni la sursa comună întocmai cum poate urma curentul hrănitor al sevelor pornind de la flori şi frunze pentru a

ajunge înapoi la rădăcini. Priviți un peisaj ce se întinde pînă la cercul orizontului. O cîmpie acoperită de ierburi, de pîlcuri de arbori, un fluviu care curge spre mare, drumuri mărginite de case, sate, animale rătăcitoare, oameni, un cer plin de lumină sau de nori. Oamenii se hrănesc cu fructele arborilor, cu carnea, cu laptele animalelor, cu ale căror blănuri și piei se îmbracă. Animalele trăiesc cu ierburi și frunze, iar ierburile și frunzele cresc pentru că cerul ia mărilor și fluviilor apa pe care o răspîndește deasupra lor. Nici naștere, nici moarte, viață veșnică și confuză. Toate aspectele materiei se întrepătrund, energia generală înaintează și se retrage, înfloreşte în fiecare clipă pentru a se veșteji și a înflori din nou în metamorfoza fără de sfîrșit, simfonia culorilor și simfonia sunetelor nu sînt nimic altceva decît parfumul simfoniei interioare născută din circulația forțelor în continuitatea formelor. Artistul vine, înțelege legea universală, și ne dă un univers complet, ale cărui elemente, caracterizate prin principalele lor relații, participă, toate, la împlinirea armonioasă a totalității funcțiilor sale.

Spencer a văzut astrele pustii scăpînd din nebuloasă și solidificîndu-se treptat, apa condensînse la suprafața lor, viața elementară ivindu-se din apă, diversificîndu-și înfățișările, împingîndu-și în fiecare zi, tot mai sus, ramurile și fructele și, întocmai cum o floare sferică se deschide pentru a-și împrăștia polenul în spațiu, inima universului înflorind în formele sale multiple. Dar se pare că o dorință obscură de întoarcere la origini cîrmuiește universul. Plantele, ieșite

din soare, nu se pot smulge din cercul său de forță, ca și cum ar dori să se întoarcă iar în el. Atomul solicită atomul, și toate organismele vii, ieșite din aceeași celulă, caută organisme vii pentru a reface această celulă, pierzîndu-se în ele... Astfel înțeleptul cînd se mulțumește să trăiască, astfel savantul, artistul, cînd pătrund alături în lumea formelor și a sentimentelor, își silesc conștiința să refacă drumul pe care l-a străbătut pentru a trece de la vechea ei omogenitate la diversitatea ei actuală, și, cu un efort eroic, recreează unitatea primitivă.

Artistul trebuie să fie așadar mîndru de viața sa iluminată și dureroasă ! Printre toți acești vestitori ai speranței, el are rolul cel mai înalt. El poate, întotdeauna, să și-l cucerească. Activitatea științifică, activitatea socială poartă în ele o semnificație îndeajuns de definită pentru a-și ajunge lor însele. Arta se apropie de știință prin lumea de forme care este elementul operei sale, dar ea intră și în planul social, adresîndu-se facultății noastre de a iubi. Există savanți cu renume care nu știu să emoționeze, mari oameni de bine care nu știu să raționeze. Dar nu există un erou al artei care să nu fie în același timp, prin greaua și îndelunga cucerire a mijloacelor sale de expresie, atît un erou al cunoașterii, cît și, prin inima sa, un erou uman. Cînd simte trăind în el pămîntul și spațiul, și tot ceea ce mișcă, și tot ceea ce trăiește, ba chiar și tot ce pare mort, pînă la pietre, cum ar putea să nu simtă de asemeni trăind emoțiile, pasiunile, suferințele celor care sînt făcuți

ca el ? Fie că o ştie sau nu, fie că o vrea sau nu, opera sa este solidară cu opera artiştilor de ieri şi de mîine, ea le dezvăluie oamenilor de astăzi solidaritatea efortului lor. Orice acţiune a timpului, orice acţiune a spaţiului sfîrşesc în acţiunea sa. Numai el poate să afirme acordul dintre gîndirea lui Isus, a lui Newton şi a lui Lamarck. Şi iată de ce e necesar ca Fidias şi Rembrandt să se recunoască, şi ca noi să ne recunoaştem în ei.

PREFAŢĂ LA EDIŢIA DIN 1921

Am fost pe punctul de a suprima paginile care servesc drept *Introducere* la prima ediţie a acestei cărţi. Le consideram — şi le consider încă — pline de o filozofie puerilă, sentimentală, lacrimogenă, obscură şi, pe deasupra, şi prost scrise. Am renunţat. La urma urmei, ele reprezintă un moment din mine însumi. Şi pentru că am încercat să exprim acest moment, el nu-mi mai aparţine.

Poate că lucrările care comportă mai multe volume ar trebui scrise în cîteva luni, după ce documentarea a fost terminată şi ideile pe care le conţin au fost pe deplin puse la punct. Opera ar cîştiga în unitate. Dar ansamblul efortului celui ce a trudit la ea n-ar avea, fără îndoială, decît de pierdut. Ori de cîte ori crede că s-a înşelat, se trezeşte în el o dorinţă vie care-l mînă spre noi creaţii. De fapt, orice scriitor nu scrie decît o carte, orice pictor nu pictează decît un tablou. Orice operă nouă este menită, în conştiinţa autorului ei, să o corecteze pe cea precedentă, să desăvîrşească un gînd care nu va fi desăvîrşit. El îşi reface fără încetare opera, modificînd-o în punctele care, în opera anterioară, nu exprimau decît imperfect simpatiile sau gîndurile sale. Cînd omul îşi pune întrebări şi se străduie, el nu se schimbă cu adevărat. Înlătură doar din natura sa

3. Pompei. Mască de teatru. Muzeul Naţional din Neapole.

ceea ce este străin naturii sale, şi adînceşte ceea ce îi este propriu. Cei ce-şi ard opera înainte de a fi fost cunoscută, pentru că nu-i mai satisface, sînt socotiţi a fi înzestraţi cu un mare curaj. Mă întreb dacă nu-i mai mare curajul de a consimţi că n-ai fost totdeauna ceea ce ai devenit, de a deveni ceea ce nu eşti încă, şi de a nu ucide mărturiile materiale irefutabile ale schimbărilor propriului tău spirit.

N-am mai suprimat deci prima *Introducere* la acest volum şi nici capitolele care-i urmează, unde se găsesc totuşi idei pe care cu greu le recunosc astăzi.[1] Nu-mi pot schimba chipul de acum zece ani. Şi chiar dacă aş putea, aş face-o oare pentru cel pe care-l am acum? Aş fi, fără îndoială, în pierdere, pentru că acum e mai puţin tînăr. Şi cine ştie dacă nu urîm, tocmai pentru că am îmbătrînit, semnele tinereţii din propriul nostru spirit, aşa cum dispreţuim, mereu regretîndu-le, amintirile tinereţii din propriul nostru trup? Oricum, fie că e sau nu vrednic de ură, nu putem modifica trăsăturile unui chip fără să distrugem în acelaşi timp armonia vechiului chip şi să compromitem, prin aceasta, trăsăturile chipului viitor. Căci cele mai multe dintre ideile din care credem că se constituie adevărul nostru de acum le au la origine tocmai pe acelea din care socotim că se constituie eroarea noastră trecută. Cînd judecăm una din operele noastre de altădată, pasajele care

[1] Variantele pe care le-am introdus în această nouă ediţie — adaosuri sau omisiuni — nu adaugă şi nici nu reduc nimic din sensul general al operei. Ele privesc aproape exclusiv forma. (n.a.)

ne izbesc cel mai mult sînt acelea pe care le iubim cel mai puţin. Curînd nu le mai vedem decît pe ele, ele ne fascinează, ne ascund întreaga operă. O dată cartea închisă, ne urmăresc într-una, ne întrebăm de ce, şi totul sfîrşeşte, dacă avem puţin curaj, prin a ne deschide drumuri pe care nici nu le bănuisem. Şi astfel spiritul critic, ascuţit şi rafinat prin nereuşitele şi suferinţele dezvoltării intelectuale, devine treptat ajutorul cel mai preţios, şi fără îndoială cel mai activ, al însuşi spiritului creator.

Sînt un „autodidact". O mărturisesc fără ruşine şi fără mîndrie. Acest prim volum, care mă apasă, m-a făcut cel puţin să-mi dau seama că deşi nu eram încă, în momentul în care l-am scris, întrucîtva în afara turmei sociale, îmi displăcea puternic încă de pe atunci să intru în turma filozofilor. Nici o estetică *a priori* n-a stat la baza educaţiei mele de artist, şi emoţiile mele de artist m-au condus treptat către o filozofie a artei din ce în ce mai puţin dogmatică. Se află, în multe din paginile de atunci, urmele unui finalism care, nădăjduiesc, a dispărut aproape cu totul din spiritul meu. Şi asta pentru că am evoluat o dată cu înseşi formele artei şi pentru că în loc să le impun idolilor pe care îi adoram o religie dinainte învăţată, am cerut acestor idoli să mă înveţe *religia*. Toţi mi-au dezvăluit aceeaşi religie, cu neputinţă de fixat, tocmai pentru că este universală.

Aş vrea, dat fiind efortul pe care a trebuit să-l fac pentru a realiza o concepţie armonioasă, dar hotărît nedemonstrabilă, intuitivă — şi, dacă vreţi, chiar mistică — a poemului plastic care-i uneşte

pe oameni, să mi se ierte solemnitatea didactică a începutului operei mele. Ea este semnul vîrstei de treizeci de ani, cel puţin la acei oameni care n-au privilegiul de a fi oameni liberi la douăzeci de ani şi sclavi, la patruzeci. Cînd analiza începe să distingă iluziile primare, protestăm, vrem să le păstrăm neatinse, ne apărăm împotriva acelora care încep să se schiţeze, ţinem să rămînem credincioşi unor idei, unor imagini, unor mijloace de expresie care nu mai fac parte din noi. Ne acoperim cu o platoşă care ne împiedică mişcările. Şi nu-i oare tocmai aceasta trecerea, în toate evoluţiile estetice şi morale din trecut şi din prezent, de la instinctiva ingenuitate primară la libera descoperire a unei ingenuităţi secunde, trecere a cărei rigiditate este tocmai semnul oricărui arhaism? Dacă nu mă înşel, mi-ar place mult ca factura încordată a începutului cărţii mele să corespundă întrucîtva încordării primilor şi celor mai inocenţi constructori de temple, pictori de morminte şi sculptori de zei.

Mi s-a reproşat că nu am scris o *Istorie a Artei*, ci mai curînd un fel de poem în legătură cu istoria artei. Acest reproş mi-a dat de gîndit. M-am întrebat ce altceva ar putea să fie, dacă nu-i numai o simplă cronologie, povestirea unor evenimente interioare a căror expresie materială este constituită în întregime din elemente afective În sensul în care istoricii înţeleg Istoria, sînt deajuns tablourile sinoptice. Nu există Istorie, în afară de cea pe care aceste tablouri o rezumă [1],

[1] Şi încă rămîne şi asta de văzut! (n.a.)

care să nu fie în mod fatal supusă interpretării istoricului. Ceea ce-i adevărat pentru istoria faptelor omului este infinit mai adevărat pentru istoria ideilor, senzaţiilor şi dorinţelor sale. Nu concep o Istorie a Artei care să nu reprezinte o transpunere poetică, nu atît de exactă, pe cît de vie, a poemului plastic zămislit de umanitate. Am încercat această transpunere. Şi nu eu trebuie să spun dacă am reuşit.

Istoria, pe de altă parte, mi se pare că trebuie înţeleasă simfonic. Descrierea faptelor oamenilor nu prezintă pentru noi nici un interes, nici o utilitate şi chiar nici un sens, dacă nu încercăm să înţelegem legăturile adînci dintre ele, să arătăm felul în care se înlănţuiesc, şi mai ales să redăm caracterul lor dinamic, acea germinare continuă de forţe care apar, născute din acţiunea neîntreruptă a forţelor trecutului asupra celor ale prezentului. Fiecare om, fiecare act, fiecare operă sînt asemeni unui cîntăreţ sau unui instrument dintr-o orchestră. El are preţ atît prin el însuşi cît şi prin raporturile lui cu ansamblul orchestrei. Nu putem atribui, cred, cîntăreţului din cimbal sau din trianglu, importanţa pe care o dăm violoncelistului sau violonistului, grupului de violoncele sau de viori. Istoricul este dirijorul simfoniei pe care mulţimile o compun cu ajutorul artiştilor, filozofilor şi oamenilor de acţiune. Rolul său este acela de a-i pune în valoare trăsăturile esenţiale, de a-i indica marile direcţii, de a-i reliefa volumele, de a pune în contrast luminile şi umbrele, de a nuanţa trecerile şi de a armoniza tonurile. Istoricul de artă, mai mult chiar decît istoricul

de fapte, pentru că importanţa faptei reiese automat din rezultatele şi urmările sale, în timp ce importanţa operei de artă este o chestiune de apreciere. Istoricul trebuie să fie părtinitor. Istoricul care afirmă despre sine că e un „savant" spune o prostie. Nu cunosc, şi nici el nu cunoaşte, vreun instrument care să-i permită să măsoare importanţa lui Leocares şi a lui Fidias, a lui Bernini şi a lui Michelangelo. În schimb lucrul pare a fi admis cu uşurinţă în istoria literară, şi nimeni nu se gîndeşte să se supere dacă istoricul literar uită, cu voie sau fără, pe Paul de Kock pentru a se ocupa pe larg de Balzac. Nimeni nu se miră nici cînd profesorul de la Sorbona, scriind o Istorie a Franţei, acordă mai multă importanţă faptelor lui Napoleon decît celor ale lui Clarke sau Maret. Cei puri protestează doar atunci cînd părtinirea sentimentală intervine pentru a-l judeca pe Napoleon, pe Clarke sau pe Maret. Ei nu-şi dau seama că pînă şi simpla expunere a unor fapte presupune o selecţie făcută de totalitatea oamenilor sau de evenimentele înseşi, înainte ca istoricul să intervină.

Cînd e vorba de istoria contemporană, rolul dirijorului este mult mai greu de îndeplinit. Viziunea îndepărtată a faptelor, influenţa mai mult sau mai puţin puternică, mai mult sau mai puţin persistentă a evenimentelor asupra spiritelor, amintirea pe care au lăsat-o impun privirii celui care comentează trecutul unele culmi, unele depresiuni vizibile pentru toţi, şi pe care nu-i mai rămîne, pentru a reface un organism viu, decît să le unească printr-o curbă.

Pentru timpurile mai apropiate, doar intuiția hotărăște, și curajul de a te sluji de ea. Cu atît mai rău pentru cel care nu știe să îndrăznească, lăsînd pe seama viitorului grija de a spune dacă a făcut bine sau rău cînd a procedat cu operele și cu oamenii timpului său așa cum artistul procedează cu umbrele și cu luminile pe care le distribuie pe pînză. Este posibil ca, din punctul de vedere ortodox al Istoriei, să fie o erezie să afirmi, de exemplu, că cel mai neînsemnat studiu al lui Renoir, cea mai neînsemnată acuarelă a lui Cézanne aparțin efectiv cu mult mai mult istoriei artei decît cele o sută de mii de pînze expuse, timp de zece ani, în toate saloanele de pictură. Și totuși, trebuie să riști această erezie. Poetul prezentului *făurește* istoria timpurilor viitoare.

Să mergem mai departe. Gestul flămîndului care întinde mîna, cuvintele pe care o femeie le șoptește la urechea trecătorului într-o seară apăsătoare, cel mai neînsemnat gest omenesc ocupă în însăși istoria artei un loc cu mult mai mare decît cele o sută de mii de pînze despre care vorbeam, și decît asociațiile de interese care încearcă să le impună publicului. Varietatea orchestrală care pune în valoare factura unor artiști ca Cézanne sau Renoir, pe care această factură îi pune în valoare în proprii noștri ochi, nu este constituită decît într-o măsură neînsemnată de cantitatea de opere mediocre în mijlocul cărora ea apare întocmai ca un strigăt într-o liniște plină de grimase indiscrete și de gesturi excesive. Ea rezidă în totalitatea difuză a obiceiurilor, a acțiunii lor asupra evoluției și schimbului de idei, în descoperirile, nevoile, conflictele

sociale ale momentului, în răsturnările obscure şi uriaşe pe care dragostea şi foamea le provoacă în străfundurile vieţii colective şi în mobilurile ascunse ale conştiinţei individuale. Sînt de acord că mişcarea numită „artistică", ce pluteşte la suprafaţa Istoriei prin mijlocirea Institutelor, Şcolilor, doctrinelor oficiale, ca un fard prost aplicat pe obrazul unei femei, îşi spune şi ea cuvîntul în marea simfonie plastică în care Renoir şi Cézanne joacă, în epoca noastră, de pildă, rolul cel mai de seamă, aşa cum Rubens şi Rembrandt îl jucaseră într-o altă epocă. Dar spiritul căruia îi dă naştere în mulţimi reacţionează numai pe cale indirectă în fiecare nouă afirmaţie făcută de un mare artist, care îi ignoră aproape toate manifestările. Cred că dacă riscul este mai mare, pentru istoricul modern, cînd dă preferinţă în scrierile sale lui Cézanne şi lui Renoir, tentativa sa este tot atît de legitimă, din punct de vedere „ştiinţific", ca, pentru istoricul trecutului, obiceiul de a acorda mai multă importanţă, cu o candoare, întru totul firească, lui Fidias decît lui Leocares.

De fapt, am fost, de mai bine de un secol — cam cu începere de la Winckelmann —, mult prea înclinaţi să creem o confuzie tot mai mare între istoria artei şi arheologie. E ca şi cum ai confunda literatura cu gramatica. Una este să descrii monumentele pe care omul le-a lăsat în drumul său, prin caracteristicile lor exterioare, să le măsori, să le defineşti funcţiile şi stilul, să le situezi în spaţiu şi timp, şi altceva să încerci să spui prin ce rădăcini ascunse aceste monumente se înfig adînc în inima raselor, în ce mod întruchipează ele

dorinţele lor cele mai esenţiale, în ce mod constituie ele mărturia palpabilă a suferinţelor, nevoilor, iluziilor şi mirajelor care au săpat în carnea tuturor celor morţi şi celor vii, drumul însîngerat de la senzaţie la spirit. Şi astfel, vrînd să scriu o istorie care să nu fie un catalog sec al operelor plastice ale omului, ci povestea, pe cît se poate mai pătimaşă, a întîlnirii dintre curiozitatea şi educaţia sa cu formele care i se ivesc în cale, am putut comite — şi am comis — erori arheologice. Şi deşi ştiu că există şi greşeli mai grave, pe care, de asemeni, le-am făptuit, nu voi spune că nu le regret.

Arheologia a fost deosebit de utilă. Căutînd, găsind sursele primitive, stabilind înrudirile, filiaţiile, raporturile dintre opere şi dintre şcoli, ea a definit treptat, în faţa diversităţii formale a imaginilor din care s-au inspirat atîtea estetici opuse pentru a crea în spirite exclusivisme neroade, analogia lor originară şi paralelismul aproape constant al evoluţiei lor. Peste tot, în spatele artistului, ne-a ajutat să redescoperim omul. Aceia dintre noi care au devenit, astăzi, capabili să comunice pe dată cu formele de artă cele mai neaşteptate, nu-şi dau desigur seama că această comunicare este rodul unei îndelungate educaţii anterioare, cel mai bun autor al ei fiind, fără îndoială — deşi el însuşi e socotit vinovat de ea — arheologul. Cei care se ridică cu cel mai mare dispreţ împotriva lipsei de sensibilitate a arheologului sînt probabil tocmai cei care îi datorează în cea mai mare măsură, dacă nu sensibilitatea lor, cel puţin mijloacele care le-au permis să şi-o rafineze. Astăzi rîdem de acei oameni de treabă care abia de acordă o privire

de milă înaltei spiritualităţi a statuilor egiptene sau care dau înapoi, cu dezgust, în faţa bestialităţii grandioase a basoreliefurilor indiene. Şi totuşi, au existat artişti care *au simţit* întocmai ca aceşti oameni de treabă. Nu aş putea să afirm că Michelangelo n-ar fi ridicat din umeri în faţa unui colos egiptean, şi sînt sigur că Fidias ar fi aruncat în foc pînzele lui Rembrandt. Arheologia, în plastică, este ca şi clasificarea în zoologie. Ea a recreat, de la temelie, fără ştirea ei, marea unitate interioară a formelor universale, şi a permis omului universal să se afirme în domeniul spiritului. Mă voi feri să susţin că acest om universal se va realiza într-o zi în domeniul social, cu toate că acest lucru este posibil. Dar cînd cîţiva oameni pot să-şi găsească, din imensa diversitate a idolilor, unicul dumnezeu care îi animă, mi se va îngădui, nădăjduiesc, să mă bucur dimpreună cu ei. Curînd voi încerca, fără îndoială, să descopăr la acei idoli cîteva din trăsăturile acestui dumnezeu [1].

Dar nu aici. Cadrul nu e destul de larg. Şi apoi doresc prea mult ca cititorul meu să fie cît mai nerăbdător să parcurgă povestirea întîmplărilor pe care am încercat să i le istorisesc, ca să consimt să culegem floarea înainte de a fi avut bucuria de a-i respira parfumul împreună. Totuşi, n-aş vrea să las să dăinuie între el şi mine, încă de la primele pagini ale acestei cărţi, nici cea mai mică neînţelegere. L-am prevenit că m-am recunoscut cu greu în prefaţa la o lucrare acum veche. Ea constituie o pledoarie, de altfel obscură şi adeseori vulgară,

[1] A se vedea *Spiritul formelor* (Nota editorului)

în favoarea *utilității* artei. Vreau să înlătur echivocul. Consider și acum că arta este utilă. Mi-am întărit chiar această părere. Nu numai că arta este utilă, dar ea este, fără îndoială, după hrană, singurul lucru care ne este cu adevărat util nouă tuturor. Poate chiar înaintea hranei, căci, la urma urmei, dacă ne hrănim, o facem pentru a întreține flacăra care ne permite să absorbim, pentru a-i da o nouă formă și a o răspîndi, lumea iluziilor binefăcătoare care se dezvăluie și se modifică fără încetare în jurul nostru. De la colierul de oase al omului cavernelor și al lacurilor și pînă la stampele de Épinal atîrnate pe peretele vreunei cîrciumi de țară, de la silueta de zimbru săpată în peretele grotei din Périgord și pînă la icoana din iatac în fața căreia mujicul ține candela aprinsă, de la dansul de război al indianului *sioux* la *Simfonia eroică* și de la gravura colorată cu chinovar și smaragd care se ascunde în noaptea hipogeelor și pînă la fresca gigantă care strălucește în sala de sărbătoare a palatelor venețiene, se manifestă, cu o constanță și o continuitate care n-au încetat niciodată, dorința de a fixa într-o formă definită aparențele trecătoare în care credem că am găsit legea universului nostru și a noastră însine, și prin care întreținem în noi energia, dragostea, efortul. Dans sau cînt, pictură sau poveste rostită în mijlocul unui cerc de auditori, toate reprezintă aceeași goană după un idol interior pe care îl socotim de fiecare dată definitiv, și pe care nu-l desăvîrșim niciodată. Acest „joc dezinteresat", cum califică toți filozofii irezistibila necesitate care ne împinge, din totdeauna, să exteriorizăm cadențele secrete

ale ritmului nostru spiritual în sunet sau în cuvînt, în culoare sau în formă, în gest sau în pas, se afirmă, din acest punct de vedere, dimpotrivă, ca fiind cea mai universal interesată dintre funcţiile profunde ale spiritului. De altfel, toate jocurile, în esenţa lor, chiar şi cele mai puerile, sînt o căutare a ordinei în haosul senzaţiilor şi al sentimentelor laolaltă amestecate. Omul în mişcare socoteşte că se adaptează fără încetare lumii în mişcare care-l înconjoară prin certitudinea trecătoare pe care o are, de îndată ce îşi închipuie că a înţeles un fenomen în totalitatea lui, de a-l descrie pentru totdeauna în beţia expresiei. Astfel, lucrul cel mai util pentru om este jocul.

Plăcerea jocului, şi căutarea lui, şi curiozitatea arzătoare pe care o condiţionează practicarea lui creează civilizaţia. *Civilizaţiile*, ar trebui să spun, aceste oaze semănate de-a lungul timpului sau împrăştiate în spaţiu, ici izolate, colo întrepătrunzîndu-se, dincolo contopindu-se, încercînd schiţe succesive ale unei înţelegeri spirituale unanime între oameni, înţelegerea posibilă, probabilă dar menită fără îndoială, dacă se realizează, să apună, să moară, să caute în ea şi în jurul ei materiale înnoitoare. O civilizaţie este un fenomen liric, şi îi apreciem calitatea şi măreţia prin monumentele pe care le ridică şi le lasă în urma ei. Ea se defineşte cu atît mai bine cu cît ni se impune printr-un stil mai impresionant, mai viu, mai coerent şi mai durabil. Ceea ce aproape toţi oamenii înţeleg în momentul de faţă prin „civilizaţie" nu are nimic de a face cu ea. Unealta industrială — drum de fier, maşină, electricitate, telegraf — nu-i decît o unealtă, o

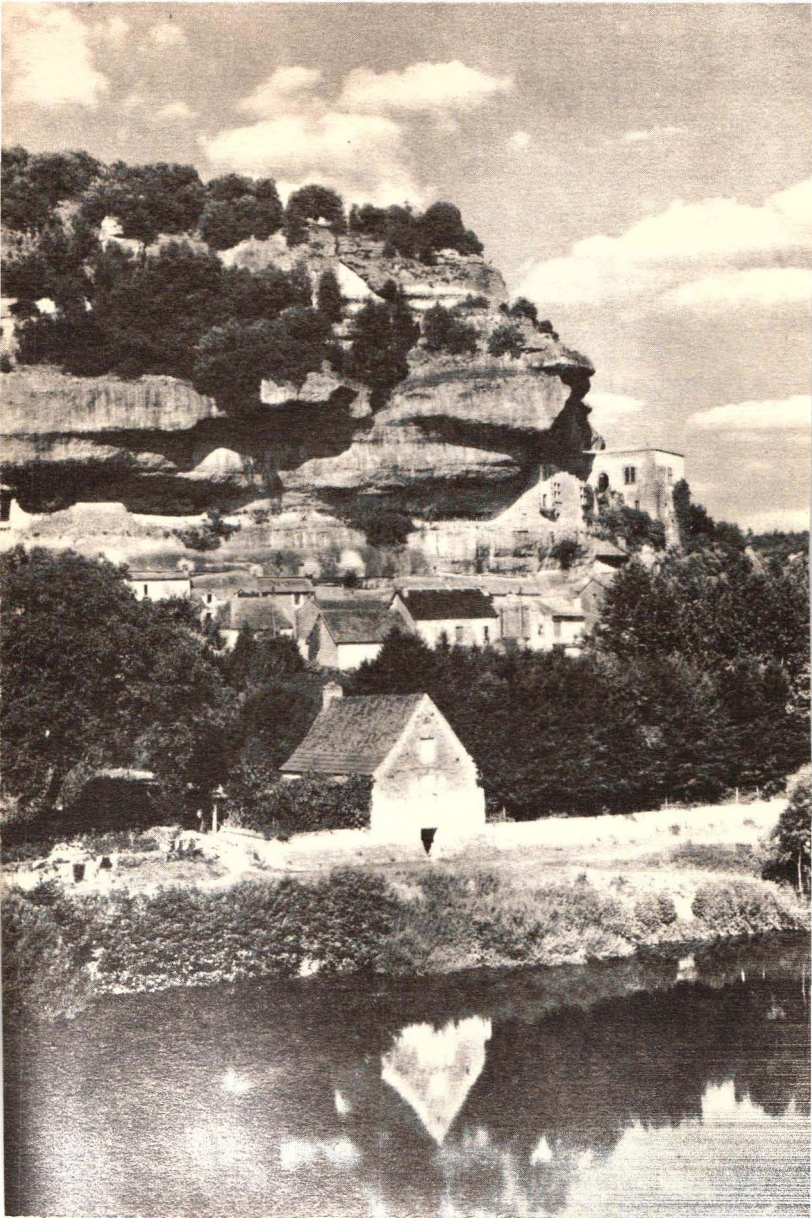
unealtă pe care popoare întregi pot s-o folosească în scopuri imediate şi interesate materialiceşte, fără ca această folosire să deschidă în ele izvoarele adînci ale atenţiei, ale emoţiei, ale pasiunii de a înţelege şi ale darului de a exprima, care singure duc la marele stil estetic prin care se uneşte, pentru o clipă, o rasă cu spiritul universal. Din acest punct de vedere, de exemplu, Egiptul de acum cinci mii de ani, China de acum cinci secole sînt mai civilizate decît America de azi, al cărei stil abia urmează a se naşte. Iar Japonia de acum cincizeci de ani este mai civilizată decît Japonia de astăzi. E chiar cu putinţă ca Egiptul să constituie, prin solidaritatea, unitatea, varietatea disciplinată a producţiei sale artistice, prin uriaşa durată şi puterea susţinută a efortului său, cea mai mare civilizaţie care a apărut pînă acum pe pămînt, şi ca toate manifestările aşa-zis civilizate de după ea să nu fie decît forme de dizolvare şi de disociere ale stilului său. Pentru a o şti ar trebui să mai trăim încă zece mii de ani. În toate cazurile, stilul, această curbă armonioasă şi netă care defineşte pentru noi, pe drumul pe care îl urmăm, etapele lirice statornicite de către cei care ne-au precedat — nu este decît o stare momentană de echilibru. El nu poate fi depăşit. Nu poate fi decît înlocuit. El este însăşi negarea „progresului", posibil numai în domeniul ustensilelor şi mărind astfel, o dată cu numărul şi puterea mijloacelor inventate de om, complexitatea vieţii şi totodată elementele unui nou echilibru. Ordinea morală, ordinea estetică pot, datorită acestor unelte, constitui simfonii mai vaste, mai amestecate şi mai încărcate de influenţe şi de ecouri, şi de-

servite de un număr mult mai mare de instrumente. Dar „progresul moral", ca şi „progresul estetic" nu sînt decît momeli întinse omului simplu de către filozoful social pentru a-i provoca strădania şi a i-o spori. Răul, greşeala, urîciunea, prostia vor juca întotdeauna, în constituirea oricărui stil nou, rolul lor indispensabil ca însăşi condiţie a imaginaţiei, meditaţiei, idealismului şi credinţei. Arta este o scăpărare de armonie cucerită de un popor sau de un om în întunericul şi haosul care îl precedă, îl urmează şi îl înconjoară în mod necesar. Iar Prometeu este osîndit să nu fure focul decît pentru a lumina o clipă rana-i vie din coastă şi calmul frunţii sale.

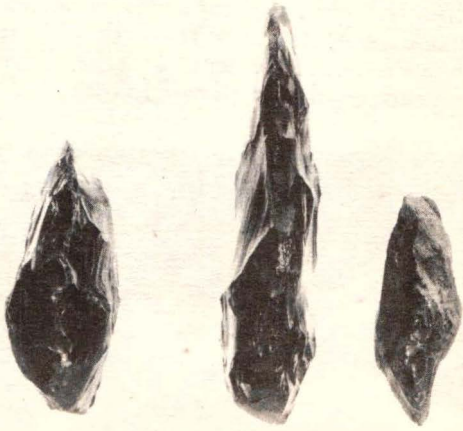
PREISTORIA

I

Pulberea oaselor, armele primitive, huila, pădurile scufundate, străvechea energie umană şi străvechea energie solară ne sosesc laolaltă amestecate, întocmai ca rădăcinile în fermentaţia umidităţii subterane. Pământul este matcă şi tot el ucide, el este materia difuză care bea moartea pentru a hrăni cu ea viaţa. În el lucrurile vii se dizolvă, lucrurile moarte trăiesc. El roade piatra şi îi dă paloarea aurie a fildeşului şi a osului. Fildeşul şi osul, înainte de a fi fost mistuite, devin, în contact cu el, zgrunţuroase ca piatra. Silexurile lucrate seamănă cu nişte mari dinţi triunghiulari, dinţii monştrilor înghiţiţi sînt ca nişte tubercule cărnoase care dau să încolţească. Craniile, vertebrele, carapacele au patina sumbră şi gingaşă a vechilor sculpturi absolute. Gravurile primitive seamănă cu acele amprente fosile care ne-au dezvăluit natura scoicilor, plantelor, insectelor dispărute — spirale, arborescenţe, ferigi, elitre şi frunze cu nervuri. Un muzeu preistoric este o grădină pietrificată în care acţiunea lentă a pământului şi a apei asupra materiei îngropate unifică munca omului şi munca elementului. Deasupra, coarnele marelui cerb, aripile spiritului deschise.



Emoţia pe care o încercăm văzînd cum se amestecă în humusul plin de rădăcini şi de insecte primele noastre oase şi primele noastre unelte are în ea ceva sfînt. Ea ne arată că efortul nostru de a desprinde din animalitate elementele rudimentare ale unei armonii sociale depăşeşte în putere esenţială toate eforturile noastre următoare de a realiza pe planul spiritului armonia superioară la care, de altfel, nu vom ajunge niciodată. Nici un fel de invenţie. Baza edificiului uman este alcătuită din descoperiri cotidiene, şi cele mai înalte turnuri ale sale sînt generalizări progresive îngrămădite răbdător unele peste altele. Omul a copiat forma uneltelor sale de vînătoare şi de lucru după ciocurile, dinţii şi ghearele animalelor iar primele sale oale au forma fructelor. Dălţile sale, acele sale au fost mai întîi spini, oase de peşti. Muchiile îmbucate ale oaselor, articulaţiile lor i-au dat ideea



4. La Vézère în dreptul localităţii **Les** Eyzies.
5. Silexuri cioplite. Muzeul din Saint-Germain (S.-et-O.).

scheletului construcţiilor, a îmbinării bucăţilor de lemn şi a pîrghiilor. Aici se află unicul punct de plecare al abstracţiunii miraculoase, al formulelor celor mai purificate de orice urmă de experienţă, al celui mai înalt ideal. Şi tot aici trebuie să căutăm măsura umilinţei şi puterii noastre.

Arma, unealta, vasul şi, în ţinuturile cu climă aspră, un grosolan veşmînt de piele, iată primele forme străine de propria sa substanţă pe care le făureşte omul primitiv, înconjurat de animale de pradă, asaltat fără încetare de elementele ostile ale unei naturi încă haotice, văzînd puteri duşmănoase în foc, în furtună, în cea mai mică tresărire a frunzişului şi a apei, şi pînă şi în anotimpuri, în zi şi în noapte, înainte ca anotimpurile, şi ziua şi noaptea, o dată cu bătăile arterelor sale şi cu zgomotul paşilor săi, să-i fi dăt simţul ritmului. Arta este mai întîi o unealtă de utilitate imediată, ca primele cuvinte articulate : omul nu face decît să numească obiectele care îl înconjoară, să le imite sau să le modifice pentru a se folosi de ele. Arta nu poate fi încă un instrument de generalizare filozofică, pe care omul n-ar şti să-l folosească. Dar el îşi fău-

reşte acest instrument, desprinzînd încă de pe acum din mediul care-l înconjoară cîteva legi rudimentare pe care le aplică în folosul său.
Bărbaţii, tinerii cutreieră pădurile. Arma lor este la început creanga noduroasă smulsă din stejar sau din ulm, piatra găsită pe jos. Femeile rămîn ascunse în locuinţă, adăpost improvizat sau peşteră, împreună cu bătrînii şi copiii. Încă de la primii săi paşi şovăielnici, bărbatul se confruntă cu un ideal, fiara care fuge şi care reprezintă viitorul imediat al tribului, masa de seară înghiţită cu lăcomie, căci datorită ei muşchii vînătorilor vor fi mai puternici şi mamele vor avea lapte. Femeia, dimpotrivă, nu are înaintea ei decît realitatea prezentă şi apropiată, masa care trebuie pregătită, copilul care trebuie hrănit, pieile care aşteaptă să fie puse la uscat, şi, mai tîrziu, focul ce se cere întreţinut. Ea este, fără îndoială, cea care găseşte prima unealtă, primul vas, ea este primul meşteşugar. Rolul ei realist şi conservator stă la originea industriei umane. De asemenea, ea adună, poate, în şiraguri, dinţi şi pietricele, pentru ca să atragă atenţia asupra ei şi să placă. Dar destinul ei pozitiv îi în-

6. Laugerie-Basse (Dordogne) Cai, corn de ren sculptat.

7. Bruniquel (Tarn-et-Garonne). Mamut, corn de ren sculptat. British Museum, Londra.

chide orizontul, şi primul artist adevărat este bărbatul. Bărbatul, explorator al cîmpiilor, al pădurilor, navigator pe rîuri, şi care iese din caverne pentru a studia constelaţiile şi norii, bărbatul, cu funcţia sa idealistă şi revoluţionară, va pune stăpînire pe lucrurile pe care i le fabrică femeia, pentru a face treptat din ele instrumentul expresiv al lumii de abstracţii care-i apare în mod nedesluşit. Astfel, încă de la început, cele două mari forţe omeneşti realizează acel echilibru care nu va fi sfărîmat niciodată : femeia, centru al vieţii imediate, creşte copilul şi menţine familia în tradiţia necesară continuităţii sociale, bărbatul, focar al vieţii imaginare, se adînceşte în misterul neexplorat pentru a feri societatea de moarte îndreptînd-o pe căile unei evoluţii fără oprire.

Idealismul masculin, care va fi mai tîrziu o dorinţă de cucerire morală, este la început o dorinţă de cucerire materială. Omul primitiv trebuie să omoare animale pentru ca să aibă carne, oase şi piei, el trebuie să seducă o femeie ca să perpetueze specia al cărei glas îi strigă în vine, el trebuie să-i înspăimînte pe bărbaţii tribului vecin care vor să-i

8. Le Chaffaud (Vienne). Căprioare gravate pe os de ren. Muzeul de la Saint-Germain (S.-et-O).
9. *Detaliu*, de la 8.

răpească femeia sau să-i încalce locurile de vînătoare.
Să creeze, să-şi exteriorizeze fiinţa, să invadeze viaţa din jur — instinctul de reproducere este punctul de plecare al tuturor cuceririlor sale cele mai înalte, al nevoii sale viitoare de comuniune morală şi al voinţei sale de a imagina un instrument de adaptare intelectuală la legea universului său. El deţine acum arma, aşchia de silex, dar îi, trebuie şi podoaba care atrage sau înspăimîntă, pene de păsări în părul strîns, coliere de gheare sau de dinţi, mînere cizelate pentru unelte, tatuaje, culori strălucitoare cu care să-şi vopsească pielea.
Arta s-a născut. Unul dintre bărbaţii tribului se pricepe să cioplească o formă în os, sau să picteze pe piept sau pe braţ o pasăre cu aripile desfăcute, un mamut, un leu, o floare. Întorcîndu-se de la vînătoare, el adună de pe jos o bucată de lemn şi-i dă înfăţişarea unui animal, un bulgăre de argilă din care frămîntă o figurină, un os lat pe care gravează o siluetă. Se bucură văzînd douăzeci de feţe aspre şi naive aplecate deasupra lucrului său. Se bucură el însuşi de acest lucru, care creează o înţelegere obscură între ceilalţi şi el, între el însuşi şi lumea infinită a fiinţelor şi a plantelor pe care o iubeşte, pentru că ea este viaţa sa. El ascultă, de asemenea, de o cerinţă mai pozitivă, de nevoia de a fixa cîteva cuceriri ale primei ştiinţe omeneşti în folosul întregului trib. Cuvîntul nu le arată îndeajuns de bine bătrînilor, femeilor adunate, mai ales copiilor, forma unui animal întîlnit

în păduri, şi de care trebuie să te temi sau pe care trebuie să-l cauţi. El îi fixează mersul şi forma în cîteva trăsături sumare. Arta s-a născut.

II

Cea mai veche umanitate cunoscută, pe care o defineşte în întregime, trăia în nenumăratele grote din valea Dordogne, în apropierea rîurilor bogate în peşte care străbat stîncile roşiatice şi pădurile unei regiuni presărate cu vulcani. Aici se afla focarul central, dar coloniile roiau pretutindeni de-a lungul malurilor rîurilor Lot, Garonne, Ariège şi pînă pe cele două versante ale Pirineilor şi Cevenilor. Forţele subterane zguduiau mai puţin pămîntul. Arbori puternici şi verzi umpleau cu rădăcinile lor sănătoase turbăriile care ascundeau marile schelete ale ultimilor monştri haotici. Întărirea scoarţei pămînteşti, ploile şi vînturile regularizate de către păduri, succesiunea mai bine ritmată a anotimpurilor introduceau în natură o armonie mai evidentă. Apăruseră treptat specii mai suple, mai logice, mai îndepărtate de materia originară. Dacă apele reci la care veneau să se adape mamutul, rinocerul, leul cavernelor, adăposteau încă hipopotami, în schimb caii, boii, bizonii, ţapii sălbatici, zimbrii umpleau pădurile. Renul, prieten al gheţurilor care coborau din Alpi, din Pirinei, din Ceveni pînă la marginea cîmpiilor, trăia aici în turme numeroase. Omul se desprinsese de animal într-o înfricoşătoare tăcere. El se înfăţişa aproape aşa cum este astăzi, cu picioarele perpendiculare,

braţele scurte, fruntea dreaptă, maxilarul şters, craniul voluminos şi rotund. Armonia care începea să domnească în jurul lui, el urma să o introducă, prin spirit, într-o lume imaginară care va deveni treptat realitatea sa adevărată şi raţiunea sa de a acţiona.

Evoluţia primitivă a concepţiilor sale artistice ne este, bineînţeles, aproape cu totul necunoscută. La o asemenea distanţă, totul pare a se afla pe acelaşi plan, şi împărţirile stabilite sînt fără îndoială iluzorii. Perioada paleolitică a luat sfîrşit o dată cu era cuaternară, cu cel puţin douăsprezece mii de ani înaintea noastră, şi arta troglodiţilor, în această epocă îndepărtată, atinsese culmea curbei sale. Dezvoltarea unei civilizaţii este cu atît mai înceată cu cît ea este mai primitivă. Primii paşi sînt cei mai nesiguri. Milioanele de topoare sfărîmate găsite în caverne şi în albia fluviilor, cele cîteva mii de desene gravate pe oase, pe coarne de ren, mînerele sculptate, frescele descoperite pe pereţii grotelor reprezintă, în mod evident,

10. Laugerie-Basse (Dordogne). Ren păscînd, gravat pe os. Muzeul de la Saint-Germain (S.-et-O).

producția unui foarte lung șir de secole. Variațiile imaginilor conservate nu se pot explica numai prin diferențe de temperament individuale. Arta troglodiților nu este făcută din dibuiri obscure, ea se dezvoltă cu o logică și cu un spor de inteligență, pe care le ghicim și pe care le putem cuprinde în linii mari, dar pe care nu le vom putea, fără îndoială, niciodată, urmări pas cu pas.

Sigur este că artistul paleolitic aparținea unei civilizații foarte vechi, și care încerca să reflecte în spiritul ei, interpretînd aspectele mediului în care era destinată să trăiască, însăși legea acestui mediu. Or, orice civilizație, oricît de superioară, nu are alt mobil și alt scop. Vînătorul de reni nu e numai cel mai puțin mărginit dintre primitivi, el este și primul om civilizat. El posedă arta și focul.

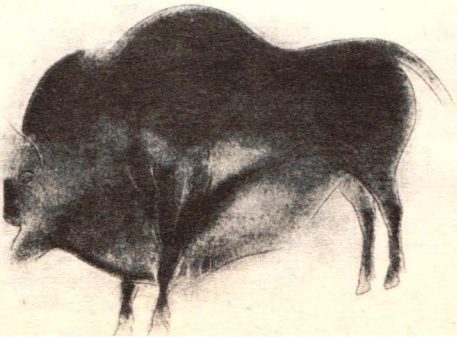
În orice caz, cu cît coborîm, o dată cu straturile geologice, în civilizația cavernelor, cu atît ea ni se relevă și mai mult ca un organism coerent în întinderea sa, din platoul central pînă în Pirinei, coerent în profunzimea sa, prin tradiții seculare, obiceiuri ritualizate și puterea sa de evoluție supusă legii comune a societăților omenești puternice. Din strat în strat, utilajul său face progrese, și arta sa, pornită din industria cea mai umilă pentru a ajunge la frescele emoționante din grotele de la Vézère și din caverna Altamira, urmează panta logică ce merge de la imitația ingenuă a obiectului la interpretarea sa convențională. Mai întîi a fost sculptura, obiectul reprezentat din toate profilurile sale, avînd ca o a doua existență reală, apoi basorelieful care se subțiază și se șterge pînă

la a deveni gravură, şi, în sfîrşit, marea convenţie picturală, obiectul proiectat pe un perete [1].
Asemenea constatări ajung pentru a alunga comparaţiile obişnuite. Vînătorul de reni nu este un primitiv contemporan, hiperborean sau ecuatorial, şi încă mai puţin un copil. Operele pe care ni le-a lăsat sînt superioare majorităţii producţiilor aparţinînd triburilor inoiţilor, tuturor acelora aparţinînd australienilor, şi mai ales celor ale copiilor. Primitivul actual nu a atins un stadiu la fel de înaintat în evoluţia sa mentală. Cît despre copil, el nu face nimic care să dăinuie, el trage primele sale linii pe nisip sau pe orice hîrtie aflată în cale, la întîmplare, între alte două jocuri. El nu are nici voinţa, nici răbdarea, şi mai ales nici nevoia profundă de a imprima într-o materie dură, cu o altă materie dură, imaginea pe care o are în spirit. James Sully [2] a arătat foarte bine, copilul se mulţumeşte cu o reprezentare exclusiv simbolică a naturii, cu o serie incertă de semne ideografice schimbate cu fiecare nouă încercare, el nu se preocupă nici de raporturile dintre forme, nici de proporţiile lor, nici de caracterul obiectului pe care îl schematizează în grabă, fără să-l studieze, fără măcar să arunce o privire asupra lui dacă îl are sub ochi. Probabil că el nu desenează decît din spirit de imitaţie, pentru că a văzut desenîndu-se sau pen-

[1] Astfel, *Venus din Willendorf*, poate cea mai veche formă omenească sculptată din cîte se cunosc, este probabil anterioară cu mai multe zeci de secole, în ciuda admirabilei sale linii, operelor de la Vézère şi de la Altamira.
[2] James Sully. *Studii despre copilărie.*

11. Font-de-Gaume (Dordogne). Bizon policrom, frescă (după un pastel al abatelui Breuil), *detaliu* şi *ansamblu*.

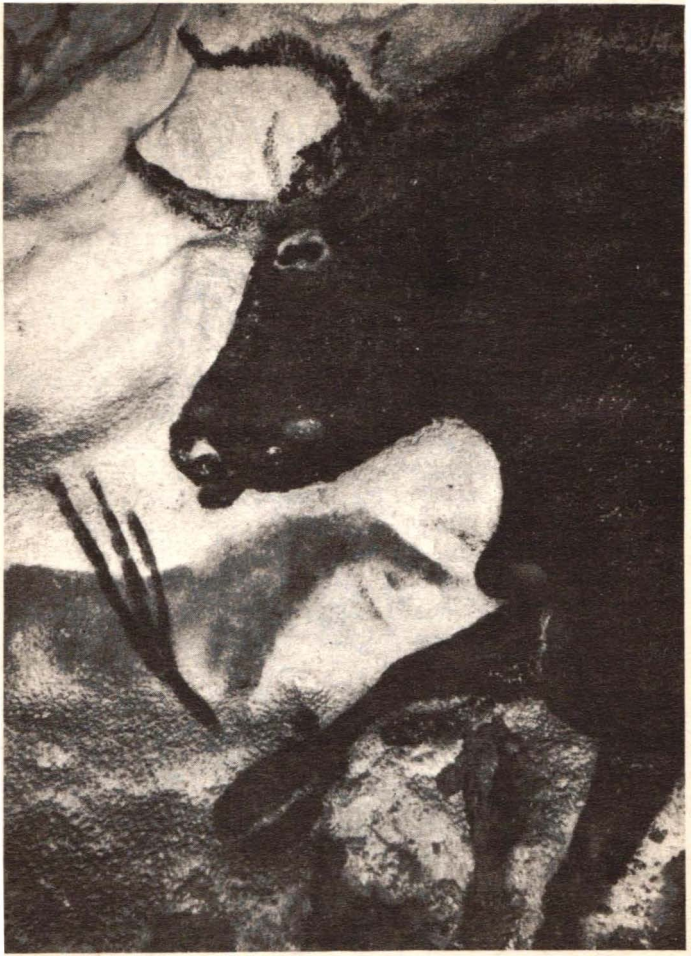
11



tru că a văzut imagini şi pentru că ştie că lucrul e cu putinţă. Dacă nu ar fi fost deformat prin abuzul de limbaj convenţional care se face în jurul lui, el ar modela înainte de a picta.

La vînătorul de reni găseşti destul de rar o imagine cu un caracter pe deplin infantil. Şi atunci ea trebuie să fie a vreunui prost imitator care l-a văzut sculptînd sau gravînd pe artistul tribului său. Sau, ca în sudul Spaniei, ea aparţine vreunei şcoli decadente posterioară marii epoci a cărei supremă manifestare o constituie, fără îndoială, Altamira şi prezintă, ca toate decadenţele, un dublu caracter de puerilitate, cu totul comparabilă cu încercările şovăielnice ale negrilor din Africa de sud, şi de rafinament artistic, căci schema ideografică este urmărită în mod vizibil [1]. Copilăria reală a umanităţii nu ne-a lăsat nimic, pentru că era incapabilă, ca şi copilăria omului, de continuitate în efort. Arta troglodiţilor din Perigord nu este arta imposibilă a copilăriei umane, ci arta necesară a tinereţii umane, prima sinteză impusă de către lumea

[1] Breuil, *Antropologia.*



13

12. Font-de-Gaume (Dordogne). Reni păscînd, frescă după un pastel al abatelui Breuil).
13. Lascaux (Dordogne). Taur mare, frescă, *detaliu*.

exterioară naiv interogată sensibilității unui om și restituită de către el comunității oamenilor. Intuiția sintetică a începuturilor spiritului întîlnește, peste o sută de secole de analiză, generalizările geniilor celor mai eroice, din perioadele cele mai civilizate. Filozofia naturală nu confirmă oare majoritatea presentimentelor cosmogoniilor mitologice ?

De unde putea el să ia elementele acestei prime sinteze, dacă nu din propria sa viață ? Or, viața vînătorului de reni este vînătoarea și pescuitul. El o caracterizează prin toată arta sa, sculptură, basorelief, gravură, frescă. Peste tot animale sălbatice, pești. El află în ele, regăsindu-le în toate actele existenței sale, acea dragoste adîncă pentru formele animale datorită căreia operele sale seamănă cu niște sculpturi naturale, oase răsucite prin jocul mușchilor, schelete frumoase sculptate de către puterile atavice ale adaptărilor funcționale. Ziua întreagă, el vede aceste animale vii, liniștite sau hăituite, păscînd sau fugind, el vede maxilare care se deschid și se închid, blănuri năclăite de sînge și sudoare, piei încrețite ca scoarța arborilor,

acoperite de straturi de praf ca stîncile. Seara, în peşteră, jupoaie animalele moarte, vede oasele apărînd de sub cărnurile sfîşiate, aponevrozele strălucind pe suprafeţele dure, studiază frumoasele bolţi netede ale cavităţilor şi ale capetelor articulare, arcul coastelor, vertebrelor, pîrghiile rotunde ale membrelor, puternicele armuri ale bazinului şi omoplaţilor, fălcile pe care înfloresc dinţii. Mîna sa care lucrează fildeşul sau cornul este familiarizată cu atingerea scheletelor, muchii tăioase, curbe zgrunţuroase, planuri tăcute şi susţinute, şi faptul de a simţi aceleaşi ascuţimi şi aceleaşi suprafeţe născîndu-se din propria sa muncă constituie pentru ea o bucurie profund senzuală. Artistul, cu lovituri largi şi sigure, ciopleşte mînerul pumnalelor, cizelează fildeşul neted închipuind animale, mamut cu cele patru picioare unite, reni, ţapi sălbatici, capete jupuite sau vii. Uneori, chiar el încearcă să regăsească în materie formele femeii iubite, ale femelei troglodite, cu şoldurile late, cu pîntecele acoperit de păr şi surpat de maternitate, a cărei carne caldă este primitoare, înecîndu-i dorinţa şi adormindu-i oboseala.

Mai tîrziu, o dată cu procedeul mai rapid al gravurii, cîmpul explorărilor se lărgeşte. Întreaga faună glaciară invadează arta. Mamutul, ursul cavernelor, bizonul, calul, zimbrul, renul mai ales, ren în repaos sau mergînd încet, cu capul în pămînt, şi păscînd iarba, ren în galop, cu nările în vînt, cu coarnele culcate pe umeri, fugind din faţa vînătorului, uneori vănătorul însuşi, gol, păros, înarmat cu un harpon şi tîrîndu-se către animal. Nimic nu depăşeşte puterea directă de expresie a

14. Spania (La Gravitana, Santander etc). Forme umane stilizate, (după abatele Breuil).

unora dintre aceste gravuri. Linia este trasată dintr-o singură mişcare şi muşcă adînc din osul de corn. Artistul este adesea atît de sigur de el, încît nu-şi uneşte liniile, indicînd numai direcţiile dominante care desenează atitudinea şi marchează caracterul. Cap de cal, numai nări şi fălci, picioare fine de ren, copite ascuţite, coarne desfăşurate ca nişte alge sau ca nişte fluturi mari, piepturi ascuţite, crupe uscate, mamuţi păroşi pe labele lor masive, spinări largi şi rotunde, trompe lungi şi cranii mici, ochi mici şi vicleni, bizoni cu spatele vălurit, cu grumazul puternic, cu genunchii tari, animale de luptă, animale de cursă, mase irezistibile, fugi nebuneşti pe sub crengi, întreaga viaţă violentă a vînătorului, evocată de aceste puternice imagini în cadrul său aspru de rîuri, de mari păduri răcoroase, de peşteri, de zile secetoase, de reci scînteieri nocturne.

Niciodată vreo societate omenească nu s-a identificat mai mult cu mediul său decît triburile de vînători de reni. Vînatul şi pescuitul sînt mijlocul şi totodată scopul vieţii, şi aspra existenţă se continuă chiar şi seara, chiar şi noaptea, în caverna care face parte din scoarţa pămîntească şi de unde omul a trebuit să gonească leul şi ursul. Povestirile vînătorilor, întrebările celor mici, munca artiştilor, a lucrătorilor în piatră şi în lemn, a femeilor, totul prelungeşte pădurea şi apa, de la pieile şi blănurile întinse pe pămînt, uneltele de os şi de fildeş, fibrele vegetale, aşternuturile de frunze uscate şi legăturile de crengi uscate şi pînă la stalactitele de pe boltă din care curg picături de apă. Serile de iarnă, serile cu focuri şi legende, licăririle care se

15. Austria (Willendorf). Statuetă de femeie, calcar oolitic. Muzeul de istorie naturală, Viena.

sting sau învie înfiripă în adîncul întunericului aparîţii furişe. Sînt animalele moarte care se întorc, animalele care trebuiesc omorîte şi care îşi bat joc de vînător, acelea cărora tribul le-a mîncat atîta vreme carnea, cărora le-a prelucrat atîta vreme oasele încît au devenit pentru el divinităţi protectoare. Imaginea lor trebuie fixată în cotloanele cele mai îndepărtate, cele mai întunecoase ale cavernei, în ungherele cele mai adînci, unde puterea lor va spori prin întuneric şi mister [1]. Astfel apare fresca, întinse picturi sintetice, de culoare ocru, negru, sulfuroase, de o insondabilă vechime aproape înfricoşătoare la privit în întunecimea care le învăluie, reni şi bizoni, cai şi mamuţi, uneori monştri compoziţi, oameni cu cap de animal. Uneori, ca la Altamira, toate animalele în turmă dezordonată şi, în mijlocul lor, cîteva figuri pe care numai un mare artist le-a putut realiza, admirabile atît prin desenul sigur, sintetic, voluntar, cît şi prin modelajul subtil şi unduitor, ca o mătase cu ape, cu treceri discrete, prin viaţa lor violentă, prin caracterul lor prodigios.

III

Frescele cavernelor sînt deci, probabil, prima urmă vizibilă a religiei care îşi va urma de acum înainte drumul său comun cu arta. Ca şi ea, s-a născut din contactul dintre senzaţie şi lume. La început, totul, pentru primitiv, este natural, şi supranaturalul nu apare decît o dată cu cunoaşterea. Religia, din acea

[1] Salomon Reinach, *Arta şi Magia*

16. Lascaux (Dordogne). Cerb, frescă.
17. Lascaux (Dordogne). Cai, frescă.

17 ▶

clipă, este miracolul, ca este ceea ce omul nu ştie, n-a atins încă, şi, mai tîrziu, în formele epurate, ceea ce vrea să ştie şi să atingă idealul său. Dar, înaintea supranaturalului, totul se explică în natură, pentru că omul atribuie tuturor formelor, tuturor forţelor, propria sa voinţă şi propriile sale dorinţe. Apa murmură pentru a-l atrage, tunetul bubuie ca să-l înspăimînte, vîntul face să freamăte copacii pentru a-i trezi neliniştea, iar animalul este, ca şi el însuşi, plin de intenţii, de răutate, de dorinţe. Omul trebuie să şi-l facă favorabil şi să-i adore imaginea în scopul de a-l face să se lase prins şi mîncat. Religia nu creează arta ci, dimpotrivă, arta este cea care o dezvoltă şi o aşază victorios în senzualitatea omului dînd o realitate concretă imaginilor fericite sau înspăimîntătoare sub care îi apare acestuia universul. În fond, el adoră în imagine propria sa putere de a da un caracter concret abstracţiunii, şi, prin ea, de a-şi spori mijloacele de înţelegere.

Dar religia nu este întotdeauna la fel de docilă. Ea are uneori momente de revoltă şi, pentru a-şi stabili supremaţia, îi porunceşte artei să dispară. Iată ce s-a întîmplat fără îndoială în epocile neolitice, şaizeci de secole poate după prăbuşirea, sub apele potopului, a civilizaţiei renului. Din motive care nu ne sînt încă bine cunoscute, aerul devine mai cald, gheţurile se topesc, curenţii marini, fără îndoială, îşi modifică drumul primitiv, Europa occidentală se încălzeşte şi apa călduţă a oceanelor, sorbită de soare şi dusă de vînturi către munţi, se năpusteşte în torenţi peste gheţari. Apa curge şi-

roaie în văi, fluviile umflate îneacă peşterile, triburile decimate fug în faţa dezastrului, urmînd renul către regiunile polare sau rătăcind jalnic la întîmplare, izgonite de pretutindeni de potop şi de foame. O dată cu lupta zilnică împotriva elementelor naturale prea puternice, cu risipirea familiilor, cu pierderea tradiţiilor şi a uneltelor, vine şi descurajarea, apoi indiferenţa şi prăbuşirea către treptele inferioare ale animalităţii, atît de greu urcate. Cînd mediul devine mai blînd, cînd pămîntul se zbiceşte la soare, cînd cerul se luminează şi cînd gheţarii, rămaşi pe înălţimi, lasă iarba să înverzească şi să înflorească între morenele lor, totul trebuie construit de la început, uneltele, adăposturile, legăturile sociale, lenta, tainica înălţare către lumină a spiritului. Unde sînt vînătorii de reni, prima societate conştientă ? Evul mediu preistoric nu ne răspunde nimic.

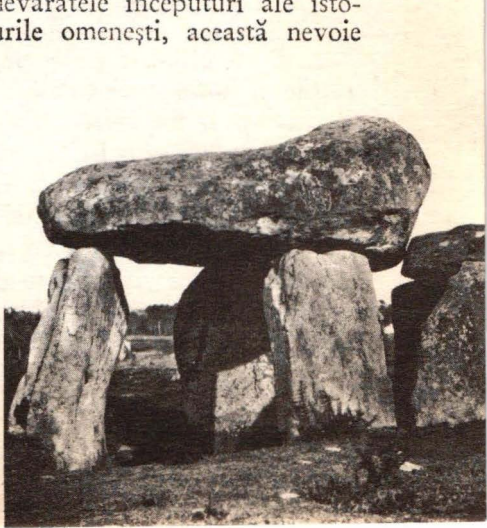
Trebuie să vină alţi zori, pentru a ne dezvălui noua umanitate care s-a elaborat în noaptea care îi precede. Zori mai palizi, de altfel, îngheţaţi în preocupări mai pozitive, cu o viaţă mai puţin viguroasă, cu o religie abătută de la izvorul ei firesc. Armele şi uneltele de piatră aflate cu milioanele în mîlul lacurilor din Elveţia şi din Franţa orientală, deasupra cărora triburile omeneşti reconstituite îşi înălţau casele spre a le pune la adăpost de incursiunile inamice, sînt acum lustruite ca metalul cel mai pur. Cenuşii, negre sau verzi, de toate culorile, de toate mărimile, topoare, răzuitoare, cuţite, lăncii şi săgeţi, ele au acea reală eleganţă pe care o dă întotdeauna adaptarea strictă a organului la funcţia care l-a creat. Societatea

lacustră, care fabrica stofe şi cultiva grîul, şi care ştiuse să inventeze sistemul ingenios al locuinţelor pe stîlpi, oferă primul exemplu al unei civilizaţii în care predomină tendinţele „ştiinţifice". Organizarea vieţii e, desigur, mai bine ordonată, mai pozitivă, decît la vechile triburi de pe valea Vézère. Dar nu apare aici nimic din entuziasmul ingenuu care-l îndemna pe vînătorul din Périgord să recreeze, spre bucuria simţurilor şi în căutarea comuniunilor cu oamenii, frumoasele forme însufleţite în mijlocul cărora trăia. Există, în mîl, printre pietrele poleite, coliere, brăţări, cîteva vase de lut, numeroase mărturii ale unei arte industriale foarte avansate şi răspunzînd caracterului economic al acestei societăţi, dar nici o figură sculptată, nici o figură gravată, nici un bibelou care să ne facă să credem că omul lacurilor presimţise comunitatea originară şi vasta solidaritate a tuturor formelor sensibile care populează universul.

Fără îndoială, contactul oamenilor retraşi în cetatea lacustră, contactul binefăcător cu arborele, cu animalele din păduri, se producea mult mai rar decît pe vremea pietrei sfărîmate, fără îndoială

18

aceşti oameni erau mai puţin solicitaţi de spectacolul jocului viu al formelor animale. Dar, în această abţinere absolută de a le reproduce, exista mai mult decît semnul unei indiferenţe. E o dovadă de reprobare şi probabil de interdicţie religioasă. În aceeaşi epocă apar în Bretania, în Anglia, acele sumbre batalioane de piatră, menhire, dolmeni, cromlechi, care nu şi-au spus încă secretul, dar care nu puteau însemna altceva decît o explozie de misticism, perfect compatibilă, de altfel, mai cu seamă într-o perioadă de existenţă dură, cu căutarea pozitivă pe care o necesita lupta zilnică pentru pîine şi adăpost. Dublul, forma primitivă a sufletului, şi-a făcut apariţia îndărătul fantomei materiale a fiinţelor şi a obiectelor. Din acea clipă spiritul e totul, forma va fi dispreţuită, apoi blestemată, mai întîi pentru că ea va fi socotită lăcaşul spiritului rău, apoi, şi mult mai tîrziu, în zorii marilor religii etice, pentru că va fi socotită un obstacol permanent în calea eliberării morale, ceea ce, la urma urmei, înseamnă acelaşi lucru. Chiar înainte de adevăratele începuturi ale istoriei apare, la grupurile omeneşti, această nevoie



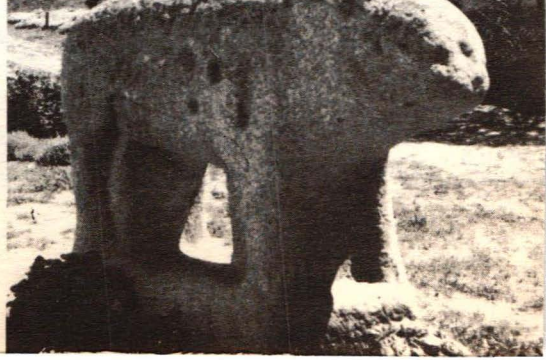
18. Perioada neolitică. Topoare lustruite şi topor cioplit. Muzeul Omului, Paris
19. Carnac (Morbihan). Dolmen.

de a rupe echilibrul între știința noastră și dorințele noastre, nevoie poate necesară pentru a nimici cu totul o societate obosită și a lăsa drum liber unor rase și unor concepții mai noi.

Oricum, nimic din ceea ce s-a găsit sub dolmeni, care adăpostesc de asemeni topoare de silex, cîteva bijuterii, și, încă de acum zece sau douăsprezece secole înaintea erei noastre, primele arme metalice, căști, scuturi, săbii de bronz și de fier, nimic nu amintește de forma animală, nimic nu amintește de forma umană. Există, e drept, în Aveyron, un menhir sculptat care înfățișează, nespus de pueril, o figură feminină, există, e drept, la Gavrinis, în Morbihan, pe alte menhire, arabescuri însuflețite ca niște crețuri pe suprafața unei ape scăzute, unduiri, tremur de alge, care sînt probabil semne de conjurare a spiritelor sau de magie. Dar, în afară de aceste cîteva excepții, arhitectura celtă rămîne mută. Nu vom ști ce forță spirituală a ridicat aceste uriașe mese de piatră, a înălțat spre cer aceste embleme virile, toată această aspră armată a tăcerii care pare că a crescut singură din pămînt, ca pentru a dezvălui circulația lavelor care îl fac să tresară. O dată cu ultimele pietre înălțate ia sfîrșit preistoria în lumea occidentală. Tot ele îi marchează sfîrșitul în India, după cum dispariția silexurilor cioplite anunță, în Egipt, zorii timpurilor cînd omul intră cu adevărat în istorie, asupra căreia va acționa, în parte, în loc de a i se supune numai. S-ar spune că cunoașterea și chiar dezvoltarea aventurii umane sînt legate de existența operelor de artă care nu consimt să piardă din vedere formele însuflețite. O siluetă de mamut pe jumătate

20. Alinieri megalitice din Plouharnel (Morbihan).

ştearsă de pe peretele unei caverne ne spune mai mult despre spiritul omului care a gravat-o aici în cîteva ore, decît o cîmpie acoperită de megaliţi despre mulţimile cărora le-au trebuit secole ca să-i înalţe. Orice simbolism care nu foloseşte forma organizată pentru a-i integra edificiile spiritului nu ne spune nimic, şi însăşi matematica n-ar trezi nici un ecou în inteligenţă dacă corpurile solide, aştrii, maşinile, nu i-ar însufleţi formulele prin profundele lor mărturii senzuale care-i dovedesc fecunditatea. Ornamentul geometric, care este una dintre manifestările primitive ale artei — şi pe care îl întîlnim pe atîtea bijuterii şi vase de lut preistorice — este şi ultimul termen al evoluţiei formelor figurate care tind să se stilizeze pe măsură ce cunoaşterea lor se spiritualizează. Dar virilitatea raselor nu coincide niciodată cu această tendinţă — trecere bolnăvicioasă de la o civilizaţie în descompunere la o civilizaţie care se naşte — care va folosi din nou forma viabilă pentru a-şi manifesta iubirea. Una dintre aceste imagini primitive înfăţişînd un porc, anterioare probabil venirii romanilor în Spania, unul dintre aceste basoreliefuri naive



sculptate de meşterul gal, spun mai mult simţurilor noastre, inimilor noastre, minţii noastre chiar, în ciuda formei compacte a primului şi a siluetei îngroşate a celui de al doilea, decît stilizările umane ale Spaniei troglodite sau simbolurile metafizice pietrificate ale celor mai vechi locuitori ai Galiei. Este cît se poate de evident că, întrucît priveşte Galia, puţine dintre aceste opere candide sînt anterioare operelor importate din Grecia şi influenţei cioplitorului în marmoră roman. Totuşi, numai motivul este împrumutat de la negustor sau de la cuceritor : în el circulă o sevă bogată, groasă şi înceată, dar viguroasă, şi gata, la căderea Imperiului, să dea mlădiţe verzi. Artă ingenuă, artă anonimă, preistorică încă dintr-un punct de vedere, de vreme ce poporul gal, supunîndu-se ca şi pînă acum destinului ciudat care face din ţara sa pămîntul preistoriei prin excelenţă — cea mai bogată în forme variate, fresci şi gravuri pe pereţii cavernelor, unelte şi vase din lut în locuinţele lacustre, mese şi monoliţi pe cîmpiile smălţuite cu drobiţă — are în acel moment drept istorie cea pe care i-o dezvăluie grecii sau la care consimt romanii.

Roma, într-adevăr, a venit să-i defrişeze pădurile, aducînd pe urmele ei Orientul şi Grecia, Grecia care moare, Asiria şi Egiptul moarte de mult, după ce, toate atinseseră neasemuite culmi. Acesta e ritmul istoriei. Pe acest pământ, acum cincisprezece mii de ani, trăia o societate civilizată. Ea moare fără să lase urme vizibile, şi e nevoie de cinci, de şase mii de ani pentru ca un alt rudiment de organism social să se nască pe aceleaşi locuri.

21. Spania (Provincia Avila). Urs.

Dar încă de pe acum, în valea Nilului, în văile Eufratului şi ale Tigrului, a crescut o bogată recoltă omenească, ce înfloreşte în chiar acest moment, pentru a se veşteji treptat. Atena urcă pe culmile istoriei în clipa în care landele bretone se acoperă cu posomorîte flori de piatră. Roma vine să le adune, Roma se prăbuşeşte sub valul care se rostogoleşte din nord, apoi ritmul se accelerează, uriaşe popoare cresc pe cadavrele altor popoare uriaşe. În durată, în întindere, istoria este ca o mare fără de hotar ; suprafaţa ei sînt oamenii, iar stratul gros de apă e făcut din ţări, din climate, din revoluţiile globului, din marile izvoare primitive, din reacţiile obscure dintre popoare. E o legănare fără de început şi fără de sfîrşit. Acolo unde era abisul e acum valul, şi acolo unde era valul se cască abisul. Cînd umanitatea va începe să-şi scrie Analele, abisurile vor părea pline, marea va părea mai netedă, dar poate că nu e vorba decît de o iluzie. Un popor e ca un om. Cînd a dispărut, nimic nu mai rămîne din el, dacă n-a avut grijă să lase o urmă pe pietrele drumului.

22. Artă galică. Hercule galic. Muzeul din Aix.

INTRODUCERE LA ARTA ORIENTALĂ
1923

Există mult mai multe legături între arta cavernelor din Franţa şi arta greacă în ansamblul ei, deşi o sută sau două sute de secole le separă pe una de cealaltă, decît între aceeaşi artă greacă şi arta orientală care o precede cu puţin, şi îi urmează nemijlocit sau coexistă dimpreună cu ea. Luaţi o siluetă de ecvideu sau de bizon de pe peretele de stîncă din *Font-de-Gaume*, luaţi pe de altă parte unul din capetele de cal din *Partenon* sau una din acele siluete de taur cizelate pe un vas de *Vaphio*, şi veţi găsi între ele legături uimitoare de concepţie şi de execuţie, în timp ce animalul sau omul sculptat nu numai de chinez sau de hindus, ci şi de asirian şi chiar de egiptean, vă vor părea ciudat de diferite. S-a căutat în aceste analogii, cu o ingenuitate oarecum înduioşătoare, punctul de plecare pentru o ipoteză bizară — fuga unor triburi perigurdine sau pireneene, alungate de inundaţie, spre ţărmurile mai blînde ale mării orientale. De ce, atunci, să nu ne închipuim un exod în sens invers, cînd ne găsim în prezenţa unor înrudiri morfologice impresionante care apropie atît de mult arta greacă din secolul VI de arta franceză din secolul XII, arta greacă din secolul V şi arta franceză din secolul XIII, arta greacă din secolul IV şi arta franceză din secolul XIV ?

23. Egipt. Noul Imperiu. Cîntăreaţă din citeră. Pictură, Teba. Metropolitan Museum, New York.

Eu îmi explic aceste paralelisme evidente prin motive mai adînci, printr-un drum comun al spiritului, plecat de la constatări analoage, spre etape învecinate şi concluzii asemănătoare. Inteligenţa europeană, cel puţin în regiunile meridionale şi occidentale, este construită aproape pe acelaşi plan. Întreaga artă occidentală, începînd din trecutul său cel mai îndepărtat şi pînă la manifestările sale contemporane, fie că e vorba de Grecia sau de Roma, de Franţa sau de Italia Evului Mediu, de Renaştere şi de diversele ei ramuri, de arta clasică italiană sau franceză, de pictura flamandă, olandeză, engleză sau chiar spaniolă, este menţinută între limite strîmte — între care, de altfel, ea operează, în toate epocile sale, cu o libertate, o varietate, o imaginaţie admirabile — de către o concepţie anatomică a formei de care raţionalismul ei n-a putut niciodată să se elibereze. Atît misterul, cît şi simbolul, îi repugnă. Ea descrie, nu evocă. Fie că făuritorul ei este un sărman vînător de reni, un umil zugrav picard, fie că se numeşte Fidias sau Giotto, Michelangelo sau Velázquez, Tiţian sau Fouquet, Poussin sau Vermeer, Bruegel sau Corot, ea ţine în primul rînd să fie exactă şi nu diferă de la unul la celălalt decît prin modul de a povesti nu ceea ce se petrece înlăuntrul lor, sau ceea ce ar putea fi, ci ceea ce ei îşi reprezintă că se petrece în afara lor, ceea ce există.

Un fenomen aproape contrariu caracterizează arta Orientului, mai ales dacă sîntem de acord că arta asiriană şi arta egipteană, în întregimea lor, ca şi arta greacă la începuturile sale sau arta greacă întoarsă, prin Bizanţ, la originile sale asiatice, ser-

vesc de intermediari între spiritul occidental încremenit între limite de netrecut şi spiritul oriental care pluteşte într-un vis semiconştient, în care formele exterioare nu au decît valoarea unei mărturii invocate. Între senzualismul dionisiac şi intelectualismul apolinic nu se poate spune că ar exista o opoziţie radicală, de vreme ce Nietzsche a ştiut să le concilieze în arta greacă, care ne pare, astăzi, că înclină prea mult spre apolinism, în timp ce arta egipteană, de exemplu, pare să conţină, în ţinuta sa arhitecturală constantă, maximumul de beţie orgiacă posibilă. Dar e adevărat că aici stăpîneşte obiectul purificat prin inteligenţă şi menţinut, prin ea, în cadrul său natural, în timp ce dincolo, subiectul tulburat de către simţuri, inundat de impresii confuze, trăieşte pe un plan supranatural. Arta asiriană însăşi, prin unele aspecte atît de exactă şi de pozitivă, ţinteşte mai mult la expresie decît la descriere, mai mult la caracter decît la formă şi, pentru a vorbi ca Baudelaire, infinit mai mult la spiritualitate decît la frumuseţe : nu are nici o însemnătate dacă acest om impasibil care răpune un leu furios este frumos sau nu, acelaşi lucru putîndu-se spune şi despre leu, dacă, prin orice mijloc, senzaţia de cruzime şi de violenţă este comunicată.

Mai mult încă, Asiria, ca şi întreaga Asie — India, Insulinda, China, Japonia — ca şi, mai ales, Egiptul nu-şi face nici un fel de scrupul din a combina între ele forme străine unele de altele în viaţă, din a amesteca un animal cu alt animal, şi chiar omul cu animalul, din a face o statuie cu mai multe braţe şi cu mai multe capete, din a făuri neobosit

monștri logici doar prin aceea că sînt vii. Grecia ionică, ținînd încă de rădăcinile sale asiatice, încercase să facă același lucru. Dar cu cîtă timiditate ! cu cîtă stîngăcie ! Dincolo, dimpotrivă, în Egipt mai ales, fie că trupul este de leu, sau de berbec, sau de taur, cu cap de om sau de vultur, fie că e de om sau de vultur, cu cap de taur, sau de berbec, sau de leu, planurile și profilurile se întrepătrund cu o continuitate care arată nu numai priceperea infailibilă a sculptorului, ci și credința sa intimă că poate și trebuie să-și permită totul, pentru că simbolul este în el, că el îl gîndește, îl trăiește, spre a spune astfel, și că monstrul imaginar este o expresie coerentă, reală, organizată a unor sentimente organizate, reale și coherente care sălășluiesc în propriul său spirit. Subiectivismul asiatic, care exprimă lumea interioară folosind ca mijloc lumea exterioară — în timp ce obiectivismul european descrie lumea exterioară admisă, încercată, controlată de către lumea interioară — este și aici surprins în deplina lui manifestare. Trebuie, pentru a-l înțelege, să invocăm libertatea muzicii. Nu oare tocmai prin intermediul muzicii Germania și Rusia, popoarele cele mai asiatizate din lumea occidentală, au reușit să pătrundă în spiritul european și să-l transforme astfel în asemenea măsură încît arta asiatică în întregimea ei să-i fie astăzi accesibilă ?

Iată motivul pentru care scrupulele ce m-au cuprins cînd am revăzut, cu prilejul retipăririi sale, această veche lucrare, îmi revin în minte recitind arta egipteană. Semiignoranța în care ne găseam, acum vreo douăzeci de ani, în ceea ce privește

adevăratul spirit asiatic şi ceea ce ţine în parte de domeniul său în nordul Africei şi în orientul Europei, ne-a făcut să comitem multe greşeli nu numai în legătură cu adevărata semnificaţie a acestui spirit asiatic, ci şi în legătură cu adevărata semnificaţie a spiritului occidental. Este absurd, de exemplu, să privim în acelaşi fel pătrunderea religiei — sau mai exact a sacerdoţiului — în arta Orientului şi în arta Occidentului. Toate religiile Occidentului, cel puţin ale Occidentului modern, vin din Asia. Ele nu puteau deci să nu aibă, în forma lor originară, un caracter foarte diferit de caracterul popoarelor care le adoptau — exterior lui ca să zicem aşa — şi să nu facă corp comun cu aceste popoare decît după lungi secole de pătrundere reciprocă. Chiar şi în catedrala franceză, în care se realizează totuşi fuziunea lor cea mai strînsă, un oarecare dualism — foarte pronunţat, de altfel, în evenimentele politice care marchează apariţia Comunei — va continua să persiste, înainte de a provoca acea sfîşiere dureroasă al cărei moment de maxim tragism este anunţat de Renaştere şi Reformă. În Asia, dimpotrivă, şi chiar în vechiul Orient — în Egipt în special — instinctele populare, religia şi chiar sacerdoţiul ţîşnesc deodată, şi laolaltă amestecate din aceleaşi surse interioare, imemoriale, care se confundă cu naşterea şi cu dezvoltarea spiritului însuşi. În Orient nu a putut exista, înainte de secolul al XIX-lea, vreun dezacord cu adevărat capital şi durabil între cei ce fixează dogma şi cei ce realizează expresiile figurate ale acesteia. Chiar dacă sculptorul şi pictorul nu sesizează sensul simbolic al credinţelor lor

native — sens simbolic aproape întotdeauna supraadăugat de către preotul-filozof sau cel puţin extras de el din credinţa nativă — chiar şi în acest caz, arta cea mai spontană şi mistică ermetică se confundă prin tranziţii insensibile. Dacă n-ar fi existat artistul, religia egipteană n-ar fi dăinuit şaizeci de secole, deoarece ea n-ar fi vieţuit în sufletul poporului, a cărui puritate artistul era menit să o descopere. Dacă religia şi cel care o fixează, preotul, n-ar fi existat, arta egipteană n-ar prezenta un atît de sfîşietor, subtil şi de nepătruns mister. Pentru că religia îi este de folos preotului, nu înseamnă că preotul nu crede de loc în religie — căci nu poţi să-i faci pe alţii să creadă cu adevărat decît ceea ce tu însuţi crezi. Pentru că religia menţine poporul în servitute, nu înseamnă că poporul urăşte neapărat religia : dimpotrivă, ea îi pune în libertate darurile sale instinctive, luînd asupra ei şi pentru ea povara de temut de a comanda şi de a alege.

Trebuie deci să acceptăm pentru aproape întreaga Asie — poate exceptînd Japonia şi China după budism — şi înainte de toate pentru Egipt, solidaritatea aproape absolută a religiei şi artei, care găsesc una în cealaltă pricini de energie, de entuziasm şi de dezvoltare, şi manifestă aproape întotdeauna unul şi acelaşi sentiment. Probabil datorită preotului — nu ştim oare de la Platon, că în Egipt *„nici un artist însărcinat cu reprezentarea unei figuri nu avea dreptul să imagineze nici cel mai neînsemnat lucru potrivnic tradiţiei“* ? — datorită aşadar, preotului, arta nilotică, neputînd să iasă din anumite limite, a oscilat între planurile lor

definitive, cu o asemenea siguranță și subtilitate încît ea singură în lume, avînd ca mijloc de expresie piatra moartă, a reușit să atingă, pentru a satisface nevoile adînci ale unui suflet pe care preotul nu putea să-l înăbușe, puterea misterioasă a limbajului muzical.

Într-adevăr, măreția unică a artei egiptene stă în aceea că ea singură, și asta timp de cinci sau șase mii de ani — două treimi, poate chiar trei sferturi din istoria omenirii — a rămas pînă la moartea sa dominată de arhitectură — vreau să spun de o concepție arhitecturală de nezdruncinat a universului. Privilegiu grandios care face din ea izvorul sacru, și fără de care n-ar fi existat probabil nici arta Europei și nici arta Asiei. Aproape că mă rușinez că am consacrat mai multe capitole artei grecești, sau italiene, sau franceze, în timp ce despre toată arta Egiptului nu m-am ocupat decît într-unul singur, și cîtuși de puțin în cel mai lung dintre ele. Dar, gîndindu-mă bine, îmi pare rău că nu ar putea fi altfel. Arta egipteană este atît de trufașă, de ermetică, de închisă din toate părțile, atît de solitară, atît de hotărîtă să-și ajungă ei înșăși, neacceptînd niciodată detaliul pitoresc, anecdota, întîmplarea, nebănuind măcar că ele ar putea emoționa, fiind, totuși, în simplitatea ei arzătoare, atît de umană, încît găsesc că este tot atît de greu să vorbești mult despre oricare dintre realizările sale ca despre piramide, de exemplu, în timp ce e cu neputință să nu explici pe larg formele figurate al căror pretext esențial sînt drama și mișcarea. Se pot scrie trei volume despre Michelangelo, sau Rubens, sau Tintoretto, sau Goya, sau Dela-

croix. O pagină despre arta egipteană ar trebui să ne ajungă, întocmai cum o singură statuie memfită, în care nici un hiatus în forma globală nu-ţi îngăduie să pătrunzi, de care nici un accident de suprafaţă nu-ţi îngăduie să te agăţi, are puterea unică, dacă punem în faţa ei toată sculptura şi pictura care au apărut de atunci, să exprime universul plastic în realitatea sa circulară şi totală, căreia nu i se poate nimic adăuga, din care nu se poate nimic scoate.

Dacă vrem să înţelegem cu adevărat arta universală şi nenumăratele sale manifestări în spaţiu şi timp, trebuie să fi pătruns acest caracter esenţial al artei egiptene, din care au ieşit, prin intermediul Greciei, aproape toate formele cunoscute în lume, poate chiar toate. Ea le conţine în devenire, ca o matrice perfectă în care milioane de imagini strînse în ele dorm aşteptînd încercarea cumplită a zilei. O spiritualitate imensă, cea care se va răspîndi asupra lumii de-a lungul secolelor pentru a le fecunda, este închisă între pereţii săi de granit, a căror hulă imobilă o domină, şi izvorăşte din feţele ei calme, în care întreaga lumină difuză pare să se concentreze pentru a o primi. Cine n-a pătruns pe deplin acest rezumat grandios al chipului universal nu va înţelege niciodată spiritul aparenţelor infinite prin care ea ni se dezvăluie, în Occident ca şi în Orient, folosind priceperea sculptorilor ca şi lirismul pictorilor, legănată pe aripile mitului său înverşunîndu-se să redea realitatea, deformînd pentru a le da noi contururi sau urmînd cu evlavie indicaţiile formei, simplă sau complexă, dramatică sau tandră, umană sau supranaturală.

I

Egiptul este prima din acele unduiri pe care le constituie societăţile civilizate la suprafaţa istoriei şi care par că se nasc din neant şi că se reîntorc în neant după ce au atins o culme. Este poate cea mai îndepărtată dintre formele definite care rămîn pe orizontul trecutului. Este adevărata mamă a oamenilor. Dar cu toate că acţiunea sa a avut răsunet în tot cuprinsul şi pe toată durata lumii antice, s-ar spune că ea a închis cercul de granit al unui destin solitar. E ca o mulţime imobilă, grea de un ţipăt tăcut.

S-a înfundat fără un strigăt în nisipul care i-a cuprins din nou treptat picioarele, genunchii, coapsele, pîntecele, dar pe care îl depăşeşte cu pieptul şi fruntea. Pe chipul zdrobit, Sfinxul are încă ochii săi inexorabili, ochii săi incrustaţi între pleoape rigide, şi care văd în acelaşi timp înăuntru şi în depărtare, de la abstracţia insesizabilă la linia circulară în care se pierde curba globului. La ce adîncime este aşezat şi, în jurul lui, sub el, pînă unde coboară istoria ? Pare că a apărut o dată cu primele noastre gînduri, că a urmărit cu meditaţia sa mută lunga noastră străduinţă, că este menit să supravieţuiască ultimei noastre speranţe. Vom împiedica nisipul să-l acopere cu totul, pentru că face parte

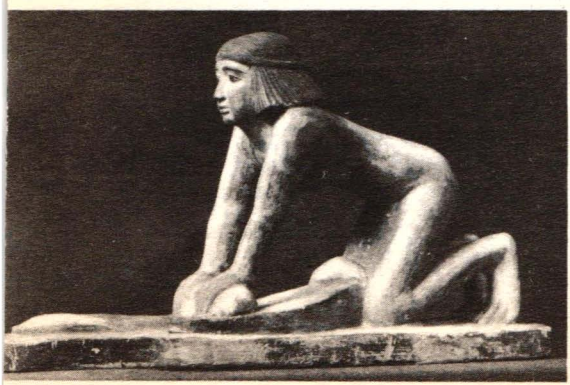
24

24. Nilul și coloșii lui Memnon.

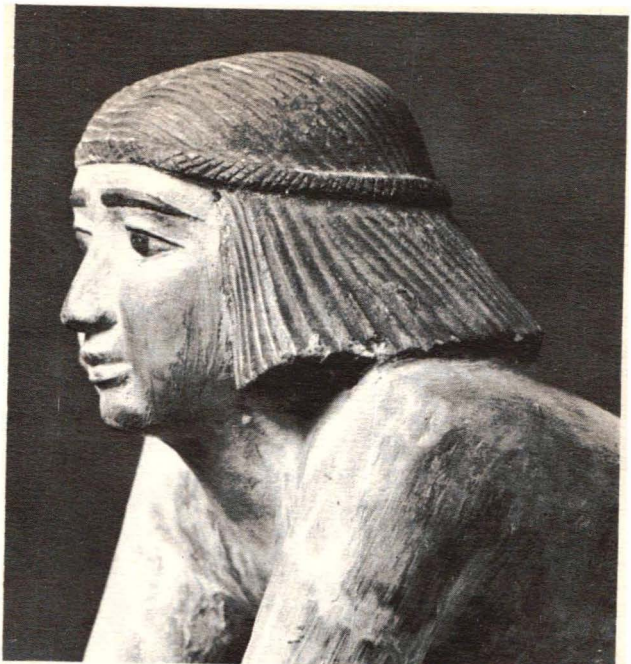
din lumea noastră, pentru că aparţine aparenţelor în mijlocul cărora am trăit de cînd ne ştim. Împreună cu munţii artificiali cu care am pecetluit pustiul din apropierea lui, este singura noastră operă care pare tot atît de permanentă ca şi scurgerea zilelor, succesiunea anotimpurilor, imensa mişcare a cerului.

Imobilitatea acestui pămînt, a acestui popor a cărui viaţă monotonă constituie aproape trei sferturi din aventura umană, pare să fi vrut a fi cuprinsă între liniile de piatră inflexibile, care ni le defineau, înainte chiar de a le fi cunoscut istoria. Totul dăinuie în jurul piramidelor. De la Cataracte la Deltă, Nilul este singur între două maluri identice, fără un curent, fără un afluent, fără un val, împingînd din străfundul secolelor şuvoiul său egal de apă. Cîmpuri de orz, de grîu, de porumb, păduri de palmieri, de sicomori. Un necruţător cer albastru, din care curg, fără încetare, talazuri de foc, aproape întunecate în acele ore ale zilei în care ochiul poate să le privească fără să sufere, mai luminoase în timpul nopţii, cînd valul ce urcă al stelelor îşi răspîndeşte lumina. Vînturi toride se ridică din nisipuri, lumina în care vibrează aerul cald proiectează umbrele pe sol, şi culorile inalterabile, indigourile, tonurile de roşu-brun, de galben sulfuros, lichefiate în metal de amurgurile de flacără, nu au decît vălul transparent al tonurilor de verde şi de auriu al culturilor care se schimbă periodic. O linişte în care vocile ezită ca şi cum s-ar teme să nu spargă pereţii de cristal. Dincolo de cele şase sute de leghe de viaţă statornică şi puternică,

deşertul, fără altă limită vizibilă decît cercul absolut, care e totodată orizontul mărilor.
Dorinţa de a căuta şi de a modela eternitatea se impune aici spiritului, cu atît mai despotic cu cît natura întîrzie însăşi moartea în actele sale necesare de transformare şi de prefacere. Granitul nu poate fi atacat. Există sub pămînt păduri pietrificate. În aerul uscat, pădurea părăsită îşi păstrează timp de secole fibrele vii, cadavrele se usucă fără să putrezească. Revărsarea Nilului, stăpînul ţinutului, simbolizează aici în fiecare an învierile veşnice. Revărsarea şi descreşterea sa sînt tot atît de regulate ca drumul aparent al lui Osiris, eternul soare, care în fiecare dimineaţă iese din apă şi în fiecare seară dispare în nisipuri. De la 10 iunie şi pînă la 7 octombrie, el împrăştie pe cîmpiile arse acelaşi mîl negru, mîlul gras, mîlul părinte al vieţii.
Poporul egiptean n-a încetat o clipă să contemple moartea. El a dat spectacolul fără precedent, şi fără viitor, al unei rase care s-a înverşunat timp de optzeci de secole să oprească mişcarea universală. A crezut că numai formele organizate mor, în mij-



25



26

locul unei naturi imuabile. N-a acceptat lumea sensibilă decît în măsura în care părea să dureze. A urmărit persistența vieții în înfățișările sale schimbătoare. A imaginat pentru ea existențe alternante. Iar dorința pe care o avem de a ne supraviețui l-a făcut să acorde sufletului său eternitatea individuală a cărei zadarnică aparență i-o dădea durata fenomenelor cosmice.

25. Vechiul Imperiu. Femeie frămîntînd pîine. Muzeu Arheologic, Florența.

26. *Detaliu* de la 25.

27

Omul care moare intra, pentru el, în adevărata viaţă. Dar ca şi în cazul tuturor concepţiilor imortaliste care i-au urmat, dorinţa de nemurire a egiptenilor nu scapă irezistibilei necesităţi de a asigura un înveliş material spiritului mereu viu. Trebuia să i se construiască o locuinţă secretă în care trupul său îmbălsămat să fie la adăpost de elementele naturii, de animalele de pradă, şi mai ales de oameni. Trebuia să aibă cu el obiectele sale familiare, hrană, apă, trebuia mai ales ca imaginea sa, învelişul imuabil al dublului care nu-l va mai părăsi, să-l întovărăşească în întunericul veşnic. Şi de vreme ce nimic nu moare, trebuie adăpostite pentru totdeauna divinităţile simbolice ce exprimă legile neclintite şi învierea aparenţelor, Osiris, focul şi astrele, Nilul, animalele sacre care îşi potrivesc ritmul migraţiilor după revărsările şi tăcerile sale.

Arta egipteană este religioasă şi funerară. Ea îşi are originea în cea mai stranie nebunie colectivă a istoriei. Dar, cum poemul său închinat morţii trăieşte, ea ajunge la înţelepciunea cea mai înaltă. Artistul l-a salvat pe filozof. Temple, munţi ridi-

27. *Detaliu* de la 28.
28. Vechiul Imperiu. Scribul aşezat. Muzeul Luvru

cați de mîna oamenilor, propriile sale faleze tăiate în formă de sfincși, de chipuri tăcute, săpate în hipogee labirintice alcătuiesc, de o parte și de alta a fluviului, ca o alee vie de morminte. Egiptul întreg este acolo, chiar și Egiptul de astăzi, care și-a vrut cea mai imobilă dintre marile religii moderne. Egiptul întreg, enigme strivite, cadavre îngropate ca tot atîtea comori, poate un miliard de mumii culcate în beznă. Și acest Egipt, care vroia să-și eternizeze sufletul prin forma sa trupească, a murit. Cel ce nu moare e cel ce a dat gresiei, granitului, bazaltului, forma spiritului său. Astfel, sufletul omenesc piere o dată cu învelișul său omenesc. Dar de îndată ce este în stare să-și pună pecetea pe un material exterior — piatră, bronz, lemn, memoria generațiilor, documentul care se recopiază, cartea care se retipărește și transmite din secol în secol cuvîntul eroic și cînturile — el dobîndește nemurirea relativă care dăinuie atît cît vor dăinui formele sub care lumea noastră a persistat îndeajuns pentru a ne permite să o definim și să ne definim prin ele.

II

Templul, care rezumă Egiptul, are forța categorică a sintezelor primitive ce nu cunoșteau îndoiala și care, prin chiar acest lucru, exprimau singurul adevăr pe care îl știm durabil, acela al vieții instinctive în irezistibila sa afirmare. Format de ținutul de oază, sufletul egiptean îi repeta învățămintele esențiale pe zidurile și pe coloanele tem-

29. Vechiul Imperiu. Statuie de lemn, *detaliu*. Muzeul Luvru.

plului. El frămînta granitul, ale cărui blocuri drept-unghiulare se ridicau abrupt pînă la acoperişuri, cu profilul falezelor, cu cursul drept al fluviului, cu seva fierbinte care înalţa palmierii deasupra cîmpiilor de smaragd, de aur şi de purpură. Dogma, care este o etapă, o certitudine veche fixată în formule sensibile spre odihna spiritului nostru, capătă o putere de neînvins atunci cînd se oferă adoraţiei mulţimilor sub un asemenea veşmînt, în care ele regăsesc adevărata lor viaţă, orizonturile lor familiare, însăşi materia locurilor unde li se desfăşoară activitatea şi de unde li se naşte speranţa. Preotul îşi poate făuri casa din dogma pe care dorinţa oamenilor a materializat-o. El îşi poate asigura puterea aşezîndu-l pe zeu în cămăruţa cea mai mică, cea mai întunecoasă, cea mai tainică a edificiului. Credinciosul îl va accepta, dacă va recunoaşte înfăţişarea vizibilă a existenţei sale obişnuite în miile de alţi zei muţi care mărginesc drumurile rigide ce duc spre pilonii giganţi, care umplu curţile şi porticurile, oameni amestecaţi cu monştrii oazelor şi ai deşertului, lei, berbeci, şacali, cinocefali, ulii. În mijlocul coloanelor masive, azi doborîte de cuceritori şi înecate sub ape şi nisipuri, sau înălţînd încă în deşert formidabilul schelet dislocat al sălilor în hipostil, se va regăsi printre plantaţiile sale monotone de palmieri, în pădurile sale stranii, în crîngurile pline de luminişuri, cu trunchiuri drepte şi puternice cu coroane grele, materie opulentă şi cărnoasă, strivită între noroiul întărit al solului şi greutatea verticală a soarelui. Ele au elanul concentrat, rotunjimea zgrunţuroasă a palmierilor, desfăşurarea

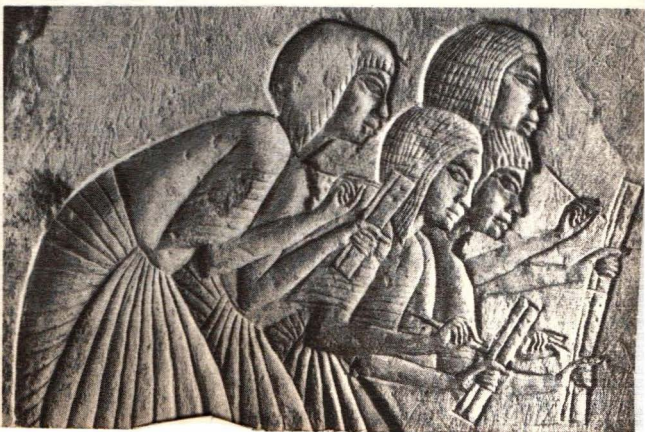
scurtă a vîrfurilor lor. Frunze de lotus adunate în buchete, frunze de papirus, frunze de palmier, ciorchini de curmale le umflă capitelurile cu viaţa densă şi puternică a vegetaţiilor tropicale. Privind la picioarele sale, el va vedea nuferii albi, lotuşii, plante greoaie, flora fluviului rodnic în care mişună lişiţe, raţe, peşti, crocodili, el va zări şopîrlele, viperele, uraeuşii care se încălzesc pe nisipul fierbinte în care aripile aurii ale scarabeilor seamănă bucăţi de metal. Şi cînd îşi va ridica ochii, va desluşi sub constelaţiile familiare care presară tavanul albastru, păsările singurătăţilor, prelungul ibis, vulturul, uliul simbolic, atîrnînd, pe aripile lor rigide, între cer şi deşert. Peste tot, de-a lungul pereţilor, coloanelor, obeliscurilor, va înflori pentru bucuria sa senzuală, în basoreliefuri pictate în inscripţii hieroglifice, scrisul viu, cu smaragdele sale opace şi turcoazele sale întunecate, cu tonurile sale de roşu brun, de sulf şi de aur, care îi va transmite ştiinţa, literatura, istoria, zidite atît de îndelung de strămoşii săi cu sîngele, cu osemintele, cu dragoste, cu memoria lor, formele de temut sau fermecătoare care îi întovărăşeau.

La adăpostul acestui limbaj formal, preotul poate să-şi învăluie faptele într-un mister care-l slujeşte. El ştie multe. Cunoaşte mişcarea cerului. Îşi orientează în chip de observator templul apărat de paratrăznete. Stăpîneşte marile principii ale geometriei şi ale triangulaţiei. Dar ştiinţa lui e secretă. Poporul ştie despre ea doar ceea ce i se dezvăluie prin cîteva figuri de spiritism şi de magie care îi ascund sensul cîteodată pueril şi adeseori adînc al filozofiei oculte pe care hieroglifele şi

figurile simbolice vor să o eternizeze pe faţa deşertului.

Faraonul, formă umană a lui Osiris, este instrumentul castei teocratice, care îl copleşeşte de putere pentru a-l stăpîni. Sub ea şi sub el, cîţiva intermediari, ofiţeri, conducători de oraşe şi de sate, căpetenii înarmate cu bîte, şi apoi mulţimea. Pentru cîteva ore de odihnă în noaptea fierbinte, pe stratul de noroi întărit, pentru pîine şi apă, doar viaţa de sclav, care ară şi seceră, zideşte sau cioplеşte piatra, munca silnică, loviturile. O sută de generaţii nimicite spre a clădi munţi, oameni trudind din greu în munci care întrec puterea omenească, femei urîţite înainte de vreme de sărăcie şi pentru că au născut prea mulţi copii, copii schilodiţi înainte de a se naşte, sub greutatea invizibilă a servituţilor seculare. Un înspăimîntător coşmar. De abia, în străfunduri, speranţa metamorfozelor viitoare, lucire tulbure şi şovăielnică pentru săracul care nu va avea mormînt.

Cum oare, în acest infern, egipteanul nu a căutat şi nu a găsit consolarea primejdioasă pe care o dă spiritualismul absolut ? Dorinţa vie este mai



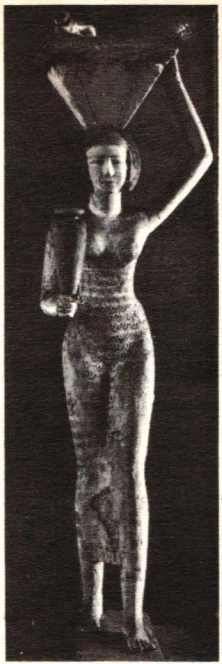
30

31

30. Imperiul de Mijloc. Scribi. Muzeul Arheologic, Florența.

31. Imperiul de Mijloc. Senwosret III. Muzeul din Cairo.

32



33

puternică decît moartea. Naturistă şi politeistă încă de la origine, religia sa va păstra dragostea pentru forma în care ne regăsim speranţa. Statuile sale dădeau misterului un suport indestructibil, şi niciodată el nu şi-a adorat zeii decît sub formă omenească sau animală. Mediul în care era silit să trăiască nu i-a îngăduit să se lase în voia contemplaţiei fără de frîu. Lupta zilnică pentru pîine

32. 33. Imperiul de Mijloc. Purtătoarea de ofrande. Muzeul Luvru.

este cea mai sigură dintre toate educaţiile pozitive. Fapt e că natura Egiptului este ingrată. Numai printr-un efort neîncetat şi datorită unor resurse mereu reînnoite de ingeniozitate şi de curaj, egipteanul a învăţat să utilizeze în folosul său revărsările periodice ale Nilului. A trebuit să pună în aplicare cele aflate după un studiu secular al obiceiurilor fluviului, al consistenţei şi calităţii mîlului, să întreprindă lucrări uriaşe, diguri, terasamente, lacuri artificiale, canale de irigaţie, să cioplească gresia, granitul, să lucreze la ele fără încetare luînd mereu totul de la început pentru a le împiedica să fie înecate sub aluviuni, să fie acoperite de mîl şi să dispară. Piramidele arată puterea neasemuită a constructorilor lor. Şi dacă asprimea vieţii sale l-a îndreptat spre moarte, el a lăsat, cel puţin, în trecerea sa pe pămînt, semnul unui geniu geometric profund.

Ciudat popor, care şi-a exprimat în teoreme de bazalt cele mai vaste, mai secrete, mai vagi aspiraţii ale lumii sale lăuntrice ! Spiritul Egiptului este absolut şi somnolent ca şi coloşii alungiţi pe piatra sa funerară. Şi totuşi, în afara misterului vieţii care reîncepe mereu, mereu asemănător lui însuşi, în toate timpurile, sub toate cerurile, totul este uman şi accesibil emoţiei noastre în liniştea radioasă care pare că izvorăşte din aceste figuri imobile între planuri definitive. Artistul egiptean este un lucrător, un sclav care munceşte sub ameninţarea bîtei, ca şi ceilalţi. El nu este iniţiat în ştiinţele mistice. Cunoaştem mii de nume de regi, de preoţi, de căpetenii de armate şi de oraşe, dar nu ştim pe nici unul dintre cei care au exprimat

adevărata gîndire a Egiptului, aceea care trăieşte şi acum în piatra mormintelor. Arta era vocea anonimă, vocea mută a mulţimii zdrobite şi care privea înlăuntrul ei cum tresare spiritul şi speranţa. Suscitată de un sentiment irezistibil de vitalitate căruia îi era interzis să se desfăşoare la suprafaţă, ea îl lăsa să ardă în adîncuri, cu toată puterea credinţei sale înăbuşite.

Nu este adevărat, oricît de surprinzătoare şi de divinatorii pot fi intuiţiile metafizice pe care castele sacerdotale şi le transmit de-a lungul timpurilor, în Egipt ca şi în Caldeea, o dată cu puterea — că misterioasele imagini care le simbolizează îşi datorează lor frumuseţea. Pentru artist, instinctul stă la începutul a toate. Viaţa, în mişcarea sa prodigioasă în care materia şi spiritul se întrepătrund fără ca el să se gîndească să le despartă, aprinde în el scînteia şi îi conduce mîna. Rămîne ca noi să desprindem din opera de artă semnificaţia sa generală, aşa cum o desprindem din viaţa senzuală, socială şi morală pe care ni le rezumă într-o străfulgerare. Artistul egiptean asculta de unele indicaţii mai adesea restrictive decît active

34

pe care preotul i le impunea. Cînd îi cerea să cioplească în granit un leu cu cap de om, un om cu cap de vultur şi cu palmele deschise prin care flacăra spiritului părea să treacă în lume, el păstra cu străşnicie, numai pentru el, sensul ocult al formei şi gestului, şi sculptorul nu-şi lua entuziasmul care făcea să freamăte materia decît din materia însăşi şi din credinţa pe care o avea în existenţa reală a miturilor însufleţite de el. Monstrul era frumos pentru că sculptorul era viu. Profundul ocultist nu are aici nici un merit, artistul naiv le avea pe toate.

Nu ştim cu adevărat decît ceea ce am învăţat prin noi înşine, şi descoperirea personală este unica noastră sursă de entuziasm. Generalizările cele mai înalte au pornit din sentimentul cel mai obscur şi cel mai puternic pentru a se purifica treptat ridicîndu-se spre inteligenţă. Ele sînt deschise artistului, care trebuie în mod logic şi fatal să meargă către ele. Dar facultatea de a da viaţă limbajului prin care ni le comunică nu le este nici în mod logic şi nici în mod fatal acordată filozofilor. Generalizarea nu este niciodată un punct de plecare, ea este o tendinţă, şi dacă artistul ar fi început prin ocultism, şi-ar fi condamnat operele la rigiditatea morţii. Or, deşi rigidă ca un cadavru prin voinţa preotului, statuia egipteană trăieşte datorită dragostei sculptorului. Dar evoluţia umană se desfăşoară ca totalitate, şi instinctul artistului se acordă strîns cu spiritul filozofului, pentru a da creaţiilor lor abstracte sau concrete acelaşi ritm, care exprimă una şi aceeaşi necesitate generală.

34. Noul Imperiu. Cap colosal al lui Amenotes III, *detaliu*. Muzeul Luvru.

35. Noul Imperiu. Uliu. Muzeul Luvru.

III

Mulțimea, și numai ea, este cea care a răspîndit pe lemnul sarcofagelor, pe textura compactă a hipogeelor, florile pure, florile vii, florile colorate ale sufletului său. Ea și-a murmurat viața în tenebre pentru ca viața sa să izbucnească strălucitoare la lumina torțelor noastre cînd vom deschide mormintele ascunse. Frumosul mormînt era săpat, fără îndoială, pentru rege sau pentru bogat, și pe pereți trebuia înfățișată existența lor fastuoasă : convoiuri funebre, isprăvi de vînătoare sau de război, munci ale cîmpului. Trebuiau arătați printre sclavii lor, printre muncitorii lor agricoli, printre animalele lor familiare, trebuia spus cum i se cultiva grîul, cum i se tăiau animalele pentru hrană, cum i se pescuiau peștii, cum i se prindeau păsările, cum i se ofereau fructele, cum li se făcea femeilor sale toaleta. Și mulțimea meșterilor lucra în întuneric, ea credea că exprimă farmecul, puterea, fericirea, bogăția vieții stăpînului, ea exprima însă mai ales sărăcia, dar și munca rodnică, utilitatea, inteligența, bogăția lăuntrică, grația ascunsă a propriei sale vieți.

Minunată pictură, mai liberă decît sculptura, menită aproape numai să restituie imaginea zeului sau a mortului. În ciuda marelui său stil abstract ea este familiară, intimă, cîteodată caricaturală, întotdeauna malițioasă sau tandră, întocmai ca acest popor uman și bun din fire, zdrobit treptat sub forța teocratică și coborînd în sine tot mai mult pentru a-și privi umila viață. Nici o știință a compoziției, în sensul modern al cuvîntului. Nici

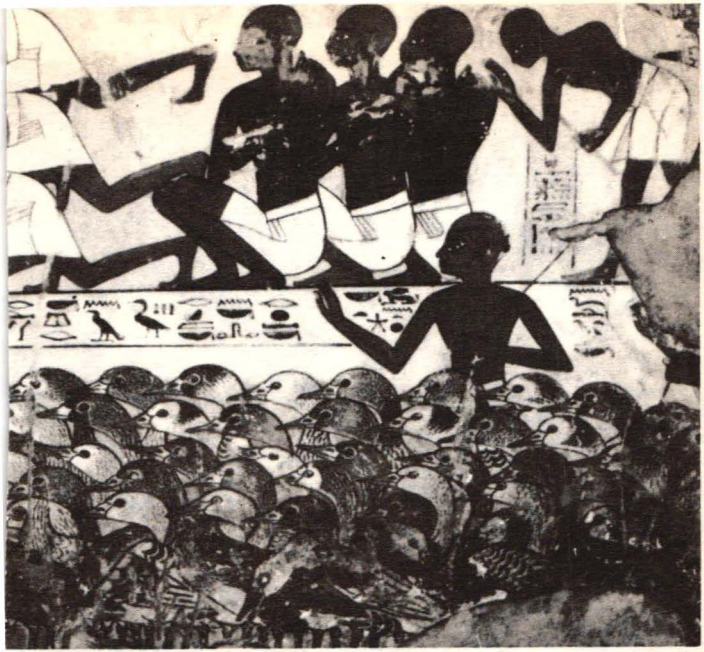
36. Noul Imperiu. Sekhet. Muzeul Luvru.

37

38

37. Noul Imperiu. Număratul giștelor. Pictură, Teba British Museum, Londra.

38. Noul Imperiu. Tributul Nubienilor. Pictură, Teba. British Museum, Londra.



un simţ al perspectivei. Desenul egiptean este o scriere pe care trebuie să o înveţi. Dar cînd o cunoşti bine, cît de caracteristice sînt toate aceste siluete, cu capetele şi picioarele întotdeauna din profil, cu umerii şi pieptul întotdeauna din faţă, cît de pline de mişcare sînt toate aceste rigide siluete, cu cîtă ingenuitate trăiesc, de cîtă însufleţire şi de cîte şoapte freamătă tăcerea lor! O schemă extremă, sigură, decisivă, precisă, dar emoţionantă. Cînd apare forma, mai ales forma goală

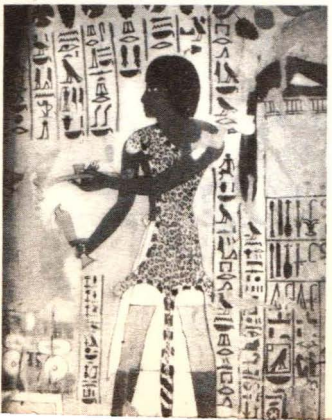
39. Noul Imperiu (Secolul XV î.e.n.). Vînătoarea de păsări. Pictură, Teba. British Museum, Londra.

sau care se poate ghici sub cămaşa transparentă, artistul suspendă în el întreaga lui viaţă, pentru a nu lăsa să iradieze din inima sa decît o lumină spirituală care luminează cele mai înalte culmi ale amintirii şi ale senzaţiei. Într-adevăr, acest contur continuu, această unică linie unduitoare, atît de pură, atît de nobil senzuală, care arată un simţ atît de discret şi atît de puternic al trăsăturii distinctive, al masei şi mişcării, pare a fi trasat în granit numai cu inteligenţa, fără ajutorul vreunei unelte. Deasupra, şiroiri strălucitoare, uşoare, niciodată apăsate, de tonuri de albastru închis, de verde smaragd, de ocru, de galben auriu, de vermilion. E ca o apă cu desăvîrşire limpede în care am lăsa să cadă, fără să o agităm nici cu un tremur, culori nealterabile care nu ar tulbura-o şi care ar lăsa să se vadă mereu plantele şi prundişul de pe fund.

Intensitatea sentimentului, logica structurii sfărîmă lanţurile hieratismului şi ale stilizării. Aceşti arbori, aceste flori rigide, toată această lume convenţională are mişcarea tainică a anotimpurilor fecunde care se deschid, prospeţimea germenilor care renasc. Arta egipteană este poate cea mai impersonală artă din cîte există. Artistul dispare. Dar el are un simţ al vieţii atît de intim, atît de nemijlocit emoţionat, atît de limpede, încît tot ceea ce el descrie pare definit de ea, izvorît din gestul natural şi din atitudinea exactă, a cărei rigiditate nu o mai vedem. Impersonalitatea sa seamănă cu cea a ierburilor care freamătă culcate la pămînt, sau a arborilor care se îndoaie în adierea brizei, dintr-o singură mişcare şi fără să

se împotrivească, sau a apei pe care o încreţeşte în cercuri egale mergînd toate în acelaşi sens. Artistul este o plantă care dă fructe asemeni fructelor altor plante, şi tot atît de gustoase, şi tot atît de hrănitoare. Şi convenţia pe care i-o impune dogma nu e vizibilă, pentru că ceea ce iese din fiinţa sa este însufleţit de însăşi viaţa fiinţei sale, sănătoasă şi plină de seve întocmai ca un rod al pămîntului.

Ceea ce povesteşte este însăşi viaţa sa. Lucrătorii cu pielea tăbăcită, cu umerii musculoşi, cu braţele nervoase, cu craniile puternice, lucrează cu tragere de inimă, şi chiar cînd vorbeşte bîta, chipul lor rămîne blînd, chipul lor spîn cu pomeţii ieşiţi, şi, nu fără un fel de fraternă ironie, meşterul decorator sau sculptor care s-a reprezentat pe el însuşi atît de adesea, îi arată plini de rîvnă, vîslaşi năduşind, măcelari tăind şi fierăstruind, zidari împreunînd cărămizile din mîl ars, păstori mînîndu-şi animalele leneşe, ajutînd femelele să fete, pescari, vînători, argaţi glumeţi, cîntărind din mînă raţe înnebunite de spaimă pe care le ţin de rădăcina aripilor, iepuri ce zvîcnesc din urechi,



40

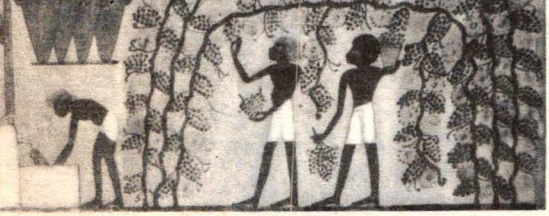
41

40. Noul Imperiu. Preot. Pictură, Teba.

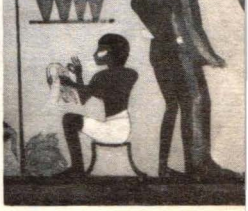
41. Noul Imperiu. Anubis pregătind mumia. Pictură. Teba.

îndopînd gîşte obeze, purtînd în braţe cocori cărora le strîng cu toată mîna ciocul pentru a-i împiedica să strige. Totul este unduire, tropăituri neîntrerupte şi mărunte, behăituri, mugete, bătăi de aripi. Animalele domestice, boii, măgarii, cîinii, pisicile cu înfăţişarea lor masivă, sau liniştită, sau veselă, sau suplă, cu rumegatul lor fără de sfîrşit, îşi încreţesc pielea sau urechile, se gudură unduindu-şi spinările, îşi lungesc, tăcut şi sigur, labele. Panterele merg ca pe catifea, întinzîndu-şi capul teşit. Raţele şi gîştele ţopăie, ciocurile lor ca nişte lopăţele scotocesc plescăind. Peştii năuci îşi cască boturile în plasele întinse, apa e tremurătoare şi transparentă, iar femeile venite să o ia în ulcioare sau animalele care se cufundă în ea îi simt răcoarea. Portocalele, curmalele atîrnă grele în coşurile purtate de braţe tot atît de pure ca tulpinele tinere, şi legănate ca florile. Femeile, cînd se gătesc sau îşi înmoaie penelurile fine pentru a-şi farda stăpînele seamănă cu nişte trestii aplecate

42



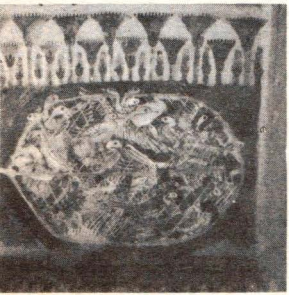
43

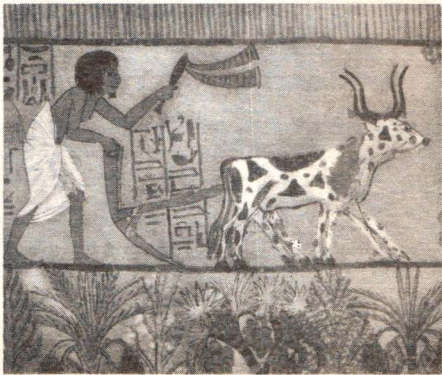


42. Noul Imperiu. Culesul viilor. Pictură, Teba.
43. Noul Imperiu. Vînătoarea. Pictură, Teba.
44. Noul Imperiu. Muncile agricole. Pictură, Teba.

pentru a căuta roua în iarbă. Lumea e străbătută de fiorul tăcut al dimineților.

Egiptenii exprimă această poezie naturală, arzătoare și familiară, în tot ceea ce iese din mîinile lor, în bijuteriile lor, în mica lor sculptură intimă, în bibelourile nenumărate care ticsesc mormîntul unde îl urmau pe mortul căruia îi aparținuseră, în obiectele casnice de bucătărie sau de atelier. Întreaga lor faună, întreaga lor floră retrăiește aici cu același sentiment foarte senzual și foarte cast, imobil și viu, cu aceeași profunzime pură. Fie că e bronz sau lemn, fildeș, aur, argint sau granit, ei îi păstrează materiei lucrate greutatea și finețea, prospețimea sa vegetală, textura sa minerală. Lingurile lor seamănă cu niște frunze ce plutesc în voia apei, bijuteriile lor tăiate în chip de ulii, de reptile, de scarabei, seamănă cu acele pietre colorate pe care le culegem din albia fluviilor, de pe malul mării sau din vecinătatea vulcanilor. Egiptul subteran este o mină ciudată. Ea hrănește fosile vii care sînt ca o cristalizare a mulțimilor organice.





IV

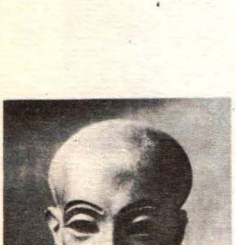
Dar toată intimitatea, tot farmecul ascuns al spiritului său se ascunde aici, întocmai ca şi felahul în vizuinile sale de noroi, departe de palate şi de temple. La suprafaţa pămîntului se află Egiptul filozofic. Numai sub Vechiul Imperiu, acum cinci sau şase mii de ani, şcoala memfită de sculptură a încercat să exprime existenţa zilnică. Egiptul îşi amintea poate de vechile epoci de libertate, anterioare însuşi Sfinxului, ale căror nume se vor găsi într-o zi sub zece mii de ani de aluviuni, mai în adînc decît temeliile piramidelor. De altfel orice artă la începuturile ei este realistă. Ea nu ştie încă să creeze imaginile sintetice, făcute din miile de forme întîlnite în lungul drum al efortului civilizator, pe care încearcă să le realizeze de îndată ce ajunge în pragul ideii generale. Primitivul se apleacă asupra propriei sale vieţi. Desigur, el încearcă să obţină rezumate de senzaţii, dar e vorba de rezumate actuale, care nu depăşesc viziunea de moment. Pentru a caracteriza bine forma pe care o are sub ochi, nu păstrează din ea decît reliefurile sale cele mai expresive. *Scribul aşezat*, care aparţine acestei epoci străvechi, este înfricoşător prin veridicitate, prin aplicarea directă

la funcţia pe care o îndeplineşte. Nu e încă un tip superior de umanitate mijlocie, dar e tipul mediu al unei profesiuni şi al unei caste. Atenţia cu care lucrează, energia sa încremenită, acea viaţă parcă oprită care îi înflăcărează obrazul, îi însufleţeşte trupul ţeapăn, el le datorează planurilor care îl definesc, spiritului tranşant şi lipsit de nelinişti al celui care le-a cioplit. Aparţin aceleiaşi epoci ţăranii care merg cu o bîtă în mînă,

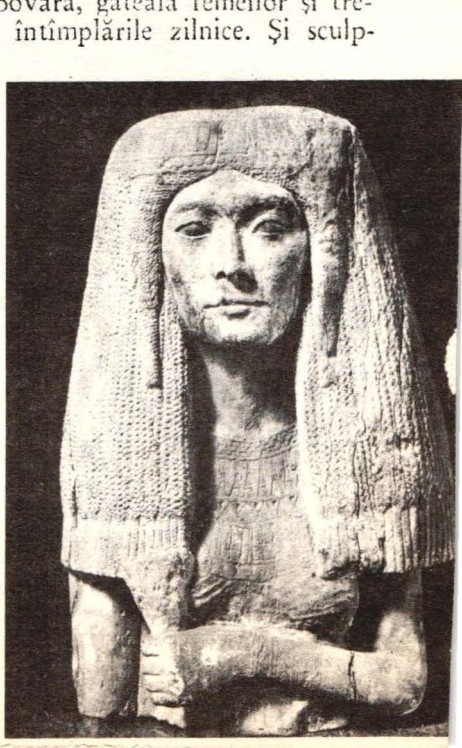
45. Noul Imperiu. Tînără slujnică împodobind doamnele pentru serbare. Pictură, Teba.
46. Noul Imperiu. Ramses III. Pictură. Mormîntul de la Khamonast.

bărbaţi şi femei pornind alături pe drumul morţii, aşa cum odinioară merseseră pe drumul vieţii. Egipteanul de atunci posedă echilibrul său funcţional. Fiecare mecanism al maşinii sociale funcţionează în acel moment cu o rigoare şi un automatism care indică o viaţă spontan disciplinată, dar liberă să se definească.

Sculptura clasică se constituie numai sub Imperiul Mijlociu, cînd Teba a detronat Memfisul. Din acea epocă şi pînă la sfîrşitul lumii nilotice, ea nu mai este decît funerară şi religioasă. Statui de zei, statui ale dublului. Rămîne pe seama pictorilor şi lucrătorilor artişti să înfăţişeze strîngerea recoltei, munca plină de rîvnă a oamenilor şi a animalelor de povară, găteala femeilor şi treburile gospodăreşti, întîmplările zilnice. Şi sculp-



47



48

torul de zeităţi este un lucrător, dar importanţa sarcinii sale şi puterea cu care crede îl înalţă cu mult deasupra nimicniciei sale. S-ar zice că el a întors spatele oazei, pentru a contempla numai regularitatea cu care se scurg zilele şi anii, somnul şi trezirea anotimpurilor, a fluviului, deşertul posomorît, faţa impasibilă a cerului.

Nu trebuie să ne mirăm prea mult văzîndu-l atît de diferit de cel care descria scribul cu atîta pătimaşă atenţie. De la distanţă, arta egipteană pare neschimbată şi mereu asemănătoare cu ea însăşi. De aproape, ea oferă, ca la toate celelalte popoare, spectacolul unor evoluţii uriaşe, al progresului pe drumul libertăţii expresiei, al căutărilor pe drumul hieratismului impus. Egiptul este atît de îndepărtat de noi încît ne apare în întregime în ace-

47. Noul Imperiu. Amenofis IV. Muzeul din Berlin.
48. Noul Imperiu. (Sec. XIV, î.e.n.) Portret de femeie, Muzeul Arheologic, Florenţa.
49. Noul Imperiu. Nefertiti. Detaliu. Muzeul din Berlin.

laşi plan. Uităm că există cincisprezece sau douăzeci de secole — vîrsta creştinismului — între *Scribul aşezat* şi marea epocă clasică, douăzeci şi cinci sau treizeci de secole, cincizeci poate, — de două ori timpul care ne separă de Pericle şi de Fidias — între Piramide şi şcoala saită, ultima manifestare vie a idealului egiptean. Oprirea sculpturii egiptene din mişcarea de liberă descoperire pe care Şcoala memfită o începuse cu atîta vigoare a fost fără îndoială provocată de o lungă pregătire istorică ale cărei elemente ne sînt prea puţin cunoscute pentru a le putea defini cu o precizie satisfăcătoare. Vechiul Imperiu era paşnic. Imperiul teban este războinic. El se sprijină mai puternic pe preot, pentru a se face ascultat de oamenii harnici şi blînzi pe care vrea să-i tîrască în războaie de cucerire. Misterul teologic se adînceşte. Dogma, care se fixează, îngrădeşte avîntul sculpturii şi, impunîndu-i limite, o condamnă la căutări restrînse, dar subtile, care o vor rafina din ce în ce mai mult. Ea devine expresia religioasă a unui popor de ingineri. Statuile vor defini aspectul permanent al Egiptului, vor opri viaţa între stavile regulate, cu ele lumea va începe şi va sfîrşi cum sfîrşesc culturile şi începe deşertul la hotarele mîlului. Un cadru arhitectonic imuabil, fixat printr-un studiu secular al formei, care a înţeles legile structurii sale, va închide de aici înainte portretul zeului sau portretul mortului, lăcaş al dublului său. Totul se schimbă. Formele se nasc şi se şterg de pe suprafaţa pămîntului tot atît de uşor ca şi cifrele de pe o tablă. Imuabile nu sînt decît raporturile aproape mate-

matice care le animă, legîndu-le între ele prin lanţul invizibil al abstracţiei. Marea sculptură egipteană materializează această abstracţie şi formulează în granit un ideal geometric care pare tot atît de trainic ca şi legile care guvernează cursul astrelor şi ritmul anotimpurilor.

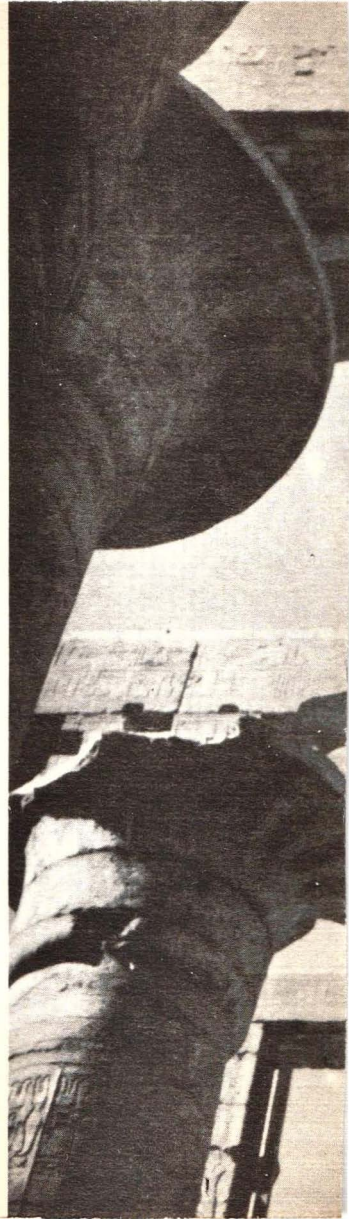
Sculptura este cea mai abstractă şi totodată cea mai pozitivă dintre expresiile plastice. Pozitivă, pentru că îi este imposibil să se eschiveze de la dificultăţile menirii sale prin artificii verbale şi pentru că forma nu va trăi decît dacă este logic construită din orice parte am privi-o. Abstractă, pentru că legea acestei construcţii nu ne este revelată decît printr-o serie de operaţii mintale din ce în ce mai generalizatoare. Sculptura, înainte de a fi o artă, a fost o ştiinţă, şi nici un sculptor nu va putea face o operă durabilă dacă nu a găsit în natură însăşi elementele generatoare. Or egiptenii sînt cei care ne-au învăţat aceasta, şi poate că e cu neputinţă să înţelegi şi să iubeşti sculptura dacă nu te-ai educat mai întîi la şcoala lor austeră.

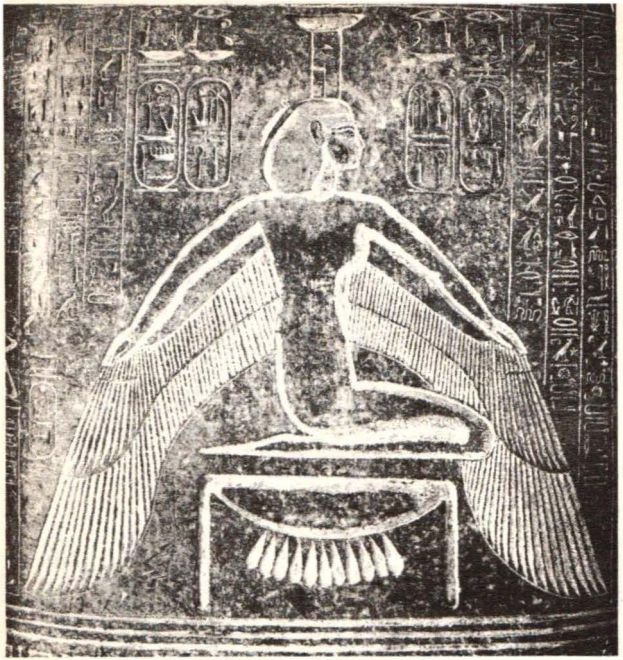
Capul statuilor lor rămîne un portret, foarte stilizat prin subordonarea caracteristicilor sale cîtorva planuri hotărîtoare, dar trupul este turnat în canoanele unei ştiinţe arhitecturale la care nu se va mai ajunge. Un picior este pus înaintea celuilalt picior, sau alături de el, statuia, aproape întotdeauna avînd pe cap *pschentul*, este pe jumătate goală, în picioare, cu braţele lipite de trup, sau aşezată, cu coatele lipite de torace, cu mîinile pe genunchi, cu faţa privind înainte, cu ochii pironiţi în gol. Îi este interzis să deschidă buzele,

50. 51. 52. Noul Imperiu. (Sec. XIV î.e.n.). Karnak. Sala hipostilă. ▶

50

51 52





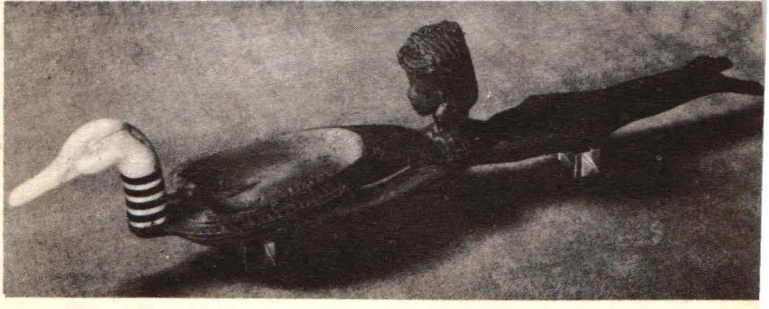
să facă vreun gest, să întoarcă capul, să se ridice, să-şi părăsească soclul pentru a se amesteca printre cei vii. Parcă ar fi legată cu bandelete. Totuşi ea poartă în ea, pe chipul ei pe care gîndul rătăceşte o dată cu lumina, în trupul nemişcat, întreaga viaţă care se desfăşoară pe pereţii mormintelor, strălucitoarea viaţă a tenebrelor. O undă o străbate, undă subterană, un zvon înăbuşit. Pro-

53. Noul Imperiu (Sec. XIII î.e.n.). Sarcofagul lui Ramses III, *detaliu*. Muzeul Luvru.

filurile ei au siguranța unei ecuații de piatră, un sentiment la fel de nemărginit ca tot ceea ce nu cunoaștem sălășluiește tainic în ea. Niciodată nu ni-l va spune. Preotul i-a încătușat brațele și picioarele, i-a pecetluit gura cu formule mistice. Egiptul nu va ajunge la echilibrul filozofic, la acel sens al relativului care ne dă măsura faptei noastre și care, dezvăluindu-ne adevăratele noastre raporturi cu totalitatea lucrurilor, ne acordă, în armonia universală, rolul de centru conștient al ordinei pe care ea ne-o impune. El nu va cunoaște libertatea spre care mergea în epoca memfită și pe care pictorii săi o bănuiesc, bîjbîind în întunericul mormintelor. Preotul îi interzice să ceară mișcării confuze a naturii acordul științei sale și al aspirațiilor sentimentale pe care ea nu le poate înfrîna și care iradiază din bazalt ca dintr-un soare încătușat.

Stăpîn pe suflet sau cel puțin călăuzind mîna care îl exprimă, preotul îi îngăduie totul regelui, care îi îngăduie totul preotului. De la începuturile Imperiului Mijlociu și pînă la sfîrșitul Noului Imperiu, Egiptul revine la spiritul care a înălțat Piramidele. El se va acoperi de temple gigantice și de coloși, Ibsambul, Luxor, Karnak, Ramesseum, Memnon, mormane, ziduri, piloni, statui enorme, sfincși, pietre uriașe sub care orgoliul regilor strivește mulțimile ce se mîngîie cu orgoliul de a face zei. Acum sculptorul geometru poate totul. El cioplește stîncile în chip de coloși sau, poate, dă coloșilor înfățișarea stîncilor. El pătrunde în masivele granitice, sapă în ele săli imense, le acoperă de sus pînă jos cu basoreliefuri și cu hiero-

glife pictate, dă fațadelor care privesc către Nil înfățișarea unor figuri gigante la fel de categorice ca și profilurile sale primitive, și ale căror mari fețe pure privesc de trei sau de patru mii de ani, fără să clipească, soarele cumplit care le sculptează cu umbre și lumini absolute. Monștrii pe care îi înalță pe marginea drumurilor, monștrii care nu spun nimic și care revelează totul, sînt riguros logici, în ciuda capului lor de om sau de berbec pe trup de leu. Capul se prinde în mod firesc de umeri, mușchii abia indicați au inserțiile și traiectoriile lor firești, oasele, arhitectura lor necesară, și de la vîrful ghearelor, de la planurile tăcute ale coastelor, de la crupă și de la spinare, pînă la cutia craniană rotundă, cu fața meditativă, forțele vitale circulă în val continuu. Cînd artistul taie în blocul de piatră aceste forme absolute ale căror suprafețe par determinate de către volumele geometrice care se întrepătrund după legi imuabile de atracție, s-ar zice că păstrează, în străfundul instinctului său uriaș, amintirea



formei comune din care vin formele animale, şi, dincolo de formele animale, a sferei originare din care au ieşit planetele şi a cărei curbă a fost sculptată de gravitaţia cerului. Artistul are dreptul să creeze monştri, dacă ştie să facă din ei fiinţe viabile. Orice formă adaptată condiţiilor universale de viaţă este mai vie, chiar dacă există numai în imaginaţia noastră, decît o formă organizată reală care îşi îndeplineşte prost funcţia. Cadavrele uscate pe care pămîntul egiptean le va înghiţi, pînă la urmă, fărîmă cu fărîmă, nu au realitatea sfincşilor şi a zeilor săi înspăimîntători cu trup de om, cu cap de uliu şi de panteră, în care sălăşluieşte scînteia spiritului. În toate sensurile şi de oriunde i-ai privi, ei unduiesc ca un val. S-ar zice că o linie insesizabilă de lumină se roteşte în jurul lor, mîngîie domol o formă invizibilă pe care o va dezvălui înfăţişarea sa, căutînd singură, fără intervenţia sculptorului, locul unde trebuie să se frîngă, unde trebuie să se insinueze, pentru a modula uşor, prin imperceptibile treceri,

55

54. Noul Imperiu. Lingură pentru fard. Muzeul Luvru.
55. Noul Imperiu. Pieptene. Muzeul Luvru.

întocmai ca și muzica, unduitoarea lor înaintare. Dar această știință definitivă va distruge sculptura. Căci vine o vreme cînd spiritul, călăuzit pe un singur drum, nu mai poate descoperi aici nimic. Fără îndoială, imobilitatea Egiptului fusese întotdeauna doar o aparență. Dar idealul său, chiar dacă încerca să se definească în forme noi, se schimba prea puțin, căci învățămintele pămîntului erau mereu aceleași, și omul avea mereu de-a face cu același mediu. Numai că pentru a-și atinge acest ideal, desfășurase îndelungi eforturi. Iată de ce nu murise. Lupta. Dar imperiul teban a fost imobil. Dogma era neclintită, ordinea socială turnată în tiparul său de granit pecetluit de monarhie. Entuziasmul obosește pornind în fiecare zi din nou către aceeași cucerire. Sub Ramesizi, efortul prea încordat din timpul dinastiilor precedente se destramă. Războiul exterior continuu, invaziile, influențele străine descurajează și dezorientează energia egiptenilor. După cincisprezece secole de producție neîntreruptă, sculptorul teban mînuiește materia cu prea multă ușurință. Totuși ocultismul este la fel de cultivat de către clasele sacerdotale și la fel de capabil de a călăuzi efortul meșterului. Dar și-a pierdut sensul activ. Nu mai are acel simț prodigios al masei care concentrează viața într-o formă decisivă ale cărei suprafețe par toate să întîlnească infinitul prin curbele lor nelimitate. În fiecare an el livrează sute de statui fabricate în serie, după același model industrial. A luat naștere școala. Idealismul geometric s-a fixat într-o formulă și sentimentul a obosit întîlnind mereu aceiași pereți de piatră de netrecut, care nu-i

56. Epoca saită. Regina Karomama, bronz, *detaliu*. Muzeul Luvru.

îngăduie să meargă mai departe. Egiptul moare din pricina nevoii sale de eternitate.

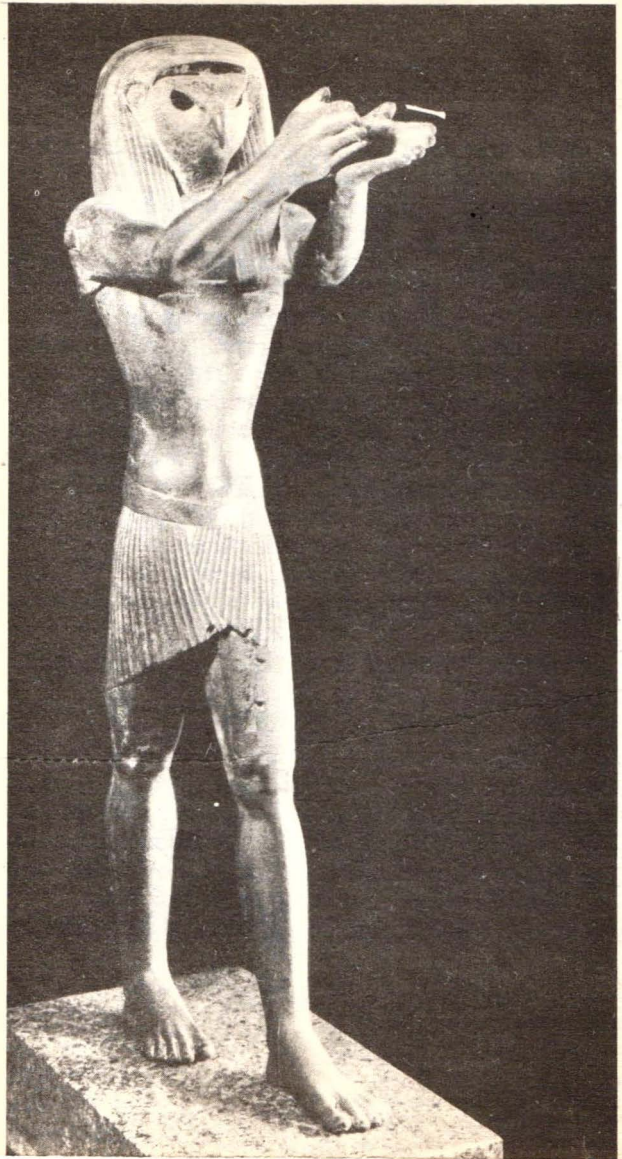
V

Dar agonia sa va fi lungă. El va cunoaşte chiar, înainte de a trece torţa în mîini mai tinere, o adevărată renaştere. O dată cu dinastia saită, în epoca în care Grecia trece din mit în istorie, va profita de decăderea asiriană şi de organizarea internă a puterii medo-persice pentru a se avînta din nou, mulţumită securităţii sale restabilite. Încă o dată el va privi în jurul şi înlăuntrul său, şi va descoperi în străvechiul lui suflet răscolit de presentimentul confuz al unui nou ideal, o floare supremă, caldă ca un soare de toamnă. El va legăna Grecia care se naşte, cu un ultim cînt, foarte bărbătesc încă, şi foarte blînd.

Arta saită se întoarce la izvoare. Este la fel de directă ca şi vechea artă memfită. Dar e foarte aproape şi de ştiinţa Tebei. Pare mai molatecă decît arta tebană, dar din pricină că e însufleţită de o iubire mai activă. Acum nu mai avem de a face numai cu statui funerare. Ea evadează din formulă, produce portrete minuţioase, precise, pline de nerv, din nou scribi, statuete de femei, personaje aşezate pe jos, cu mîinile încrucişate pe genunchii aflaţi la înălţimea bărbiei.

Egiptul nu s-a sustras legii consolatoare care face ca orice societate gata să moară prin epuizare, sau care se simte tîrîtă de curentul revoluţionar, să mai privească în urmă pentru o clipă, spre a adresa

un bun rămas melancolic femeii, puterii indestructibile pe care în general a ignorat-o în timpul tinereţii sale puternice. Societăţile în plin avînt sînt prea idealiste, prea pornite spre cucerirea şi asimilarea universului pentru a mai privi către căminul pe care îl părăsesc. Numai ajunse pe celălalt versant al vieţii ele se întorc o clipă din drum pentru a-şi închina entuziasmul, acum mai înţelept sau mai descurajat, forţei a toate păstrătoare, atunci cînd totul oboseşte, se veştejeşte, moare în jurul ei, credinţe, iluzii, care sînt presentimente, energii civilizatoare. Egiptul, în perioada sa de declin, a mîngîiat trupul femeii cu acea pasiune castă pe care numai Grecia a cunoscut-o după el, dar pe care ea n-a exprimat-o poate într-un fel atît de religios. Formele feminine, înfăşurate într-un veşmînt strîmt, au acel lirism pur al plantelor tinere care se ridică să soarbă lumina zilei. Trecerea tăcută de la braţele gingaşe şi rotunde la umeri, la pieptul plin, la şolduri, la pîntece, la gambele alungite, la picioarele subţiri şi desculţe, are prospeţimea şi fermitatea înfiorată a florilor care nu s-au deschis încă. Mîngîierea daltei trece uşor peste forme întocmai ca buzele care abia ating o corolă închisă pe care n-ar îndrăzni să se sprijine. Bărbatul se dăruie cu duioşie aceleia pe care pînă atunci nu ştiuse decît s-o aibă. În aceste ultime mărturisiri ale Egiptului — femei tinere, bărbaţi aşezaţi, aducînd cu pietrele de hotar — totul este dezmierdare reţinută, dorinţă ascunsă de a pătrunde sensul vieţii universale înainte de a se lăsa fără rezistenţă în voia ei. Aşa cum muzicianul aude armoniile, sculptorul vede fluidul de



lumină și de umbră care, trecînd de la o formă la alta, dă continuitate lumii. Cu discreție, el unește reliefurile abia indicate prin lungile planuri ritmate ale unui veșmînt subțire care n-are nici o cută. Modelajul atinge ușor, întocmai ca o apă, materia cea mai compactă. Valul său se rostogolește între liniile absolute ale unei geometrii mișcătoare, el are unduiri legănate care par veșnice ca mișcarea mărilor. Spațiul continuă blocul de bazalt sau de bronz, strîngînd la suprafața sa iluminarea confuză care izvorăște din adîncurile lui. Spiritul Egiptului agonizant încearcă să adune energia generală risipită în univers pentru a o transmite oamenilor care vor veni.

Și asta e tot. Zidurile de piatră ce închideau sufletul egiptean sînt sfărîmate de o nouă invazie, care îl găsește la capătul puterilor. Întreaga sa viață lăuntrică se scurge prin rana deschisă. Cambise poate să-i răstoarne coloșii, Egiptul nu mai e în stare de o împotrivire bărbătească, el nu are decît revolte de suprafață, care îi sporesc decăderea. Cînd va veni Alexandru Macedon, el îl va așeza de bună voie printre zeii săi, și oracolul lui Ammon îi va făgădui pe dată victoria. În strălucita epocă alexandrină, efortul său va fi aproape nul. Înțelepții greci, apostolii Iudeii vor veni să se adape la izvorul său aproape secătuit, dar încă plin de taine adînci, pentru a încerca să dea lumii dezorientate, din rămășițele vechilor religii și vechilor științe, o armă ideală nouă. El va vedea cu un ochi indiferent pe diletantul din Elada vizitîndu-i și descriindu-i monumentele, pe parvenitul roman ridicîndu-le în picioare. El lasă nisipul să

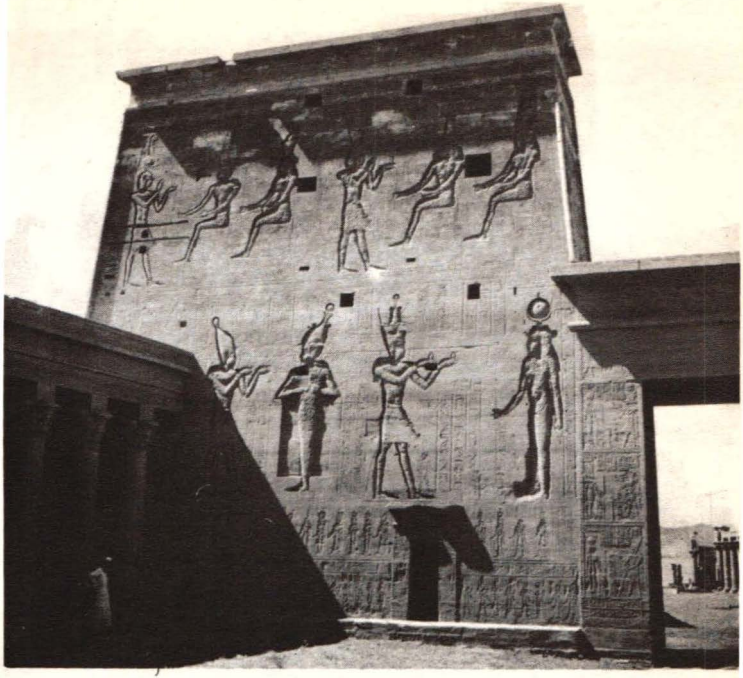
57. Epoca saită. Horus, bronz. Muzeul Luvru.

se înalţe în jurul templelor, mîlul să invadeze canalele, să înnece digurile, plictiseala de a trăi să-i acopere încet inima. Nu-şi va exterioriza adîncurile sufletului. A trăit închis, rămîne închis, închis ca sicriele sale, ca templele sale, ca regii săi uriaşi pe care i-a aşezat în oază,deasupra lanurilor de grîu nemişcate, cu fruntea pierdută în singurătatea cerului. Mîinile lor, de o veşnicie,

58

59

58. Epoca saită. Personaj aşezat, bronz (Sec. VI. î.n.e) Muzeul Luvru.
59. Epoca saită (670 î.e.n.). Păpuşă, lemn. British Museum, Londra.



stau neclintite pe genunchi. Ei refuză să vorbească. Trebuie să-i privești adînc și să cauți în străfundul eului tău ecoul mărturisirilor lor mute. Atunci, somnolența lor pare a se însufleți... Știința Egiptului, religia sa, disperarea și nevoia sa de veșnicie, acel imens vuiet a zece mii de ani monotoni se află în întregime în suspinul pe care colosul din Memnon îl scoate la răsăritul soarelui.

60. Imperiul Ptolemaic. Philae.

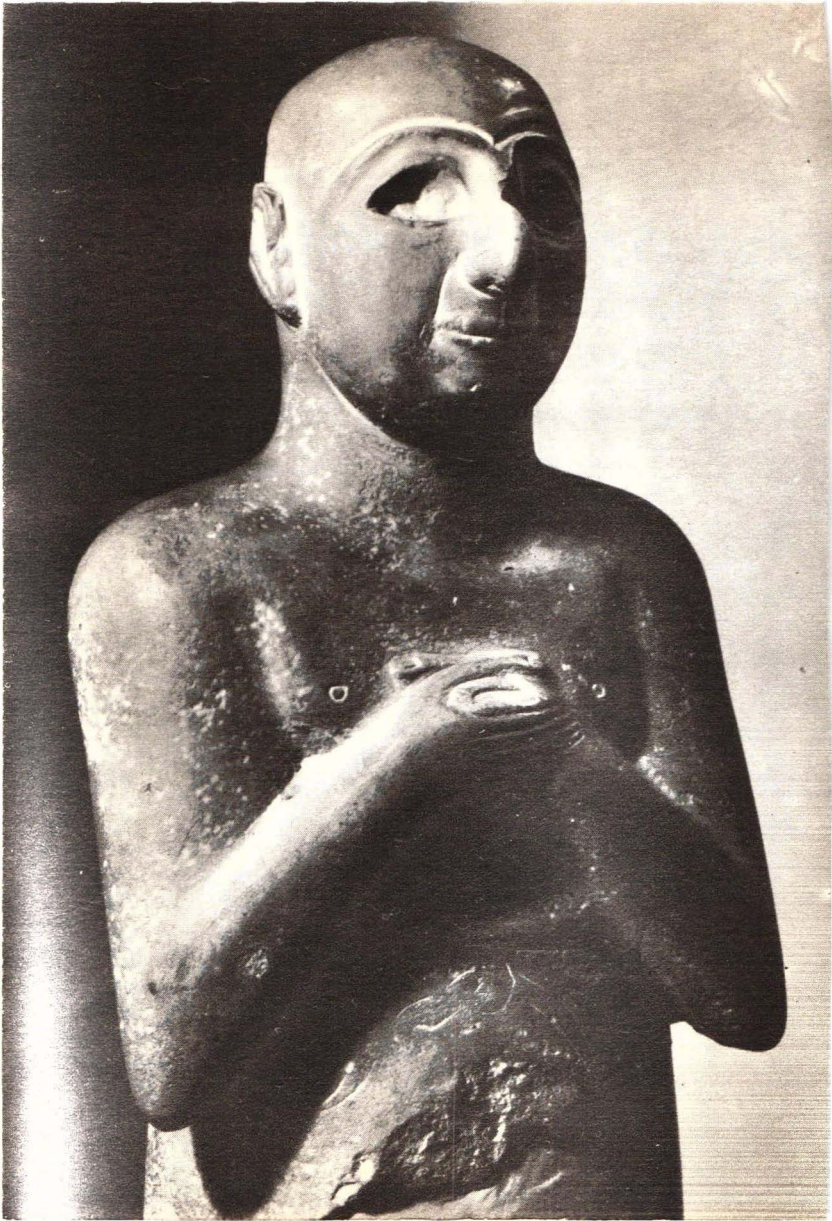
61. Persia. Palatul din Persepolis.

VECHIUL ORIENT

I

Aici, între cele două fluvii bătrîne care se pierd în marea fierbinte după ce au străbătut pustiuri nenumărate, nu mai există decît movile informe, canale astupate, cîteva sate sărace. Totul a fost acoperit de nisip. El nu are, cu siguranţă, o grosime mult mai mare deasupra palatelor caldeene dispărute decît în jurul templelor nilotice vizibile încă la suprafaţa sa, şi grecii exagerau, fără îndoială, cînd socoteau că civilizaţia babiloniană e veche de două sute de mii de ani. Dar materia din care au fost făcute zidurile era mai puţin rezistentă şi delăsarea oamenilor mai deplină. Şi apoi, ce importanţă au toate acestea ? Adevăratul leagăn al sufletului omenesc este pretutindeni acolo unde putem recunoaşte faţa primei noastre speranţe.

Şi totuşi, cît de schimbătoare este această faţă ! Aici străluceşte un inepuizabil focar de aspiraţii contemplative, dincolo se concentrează riguroasa voinţă de a atinge scopul vizibil şi practic şi de a nu-l depăşi. Statuile care acopereau dunele, ca şi ruinele din Tello, poartă mărturia unui spirit infinit mai pozitiv, dacă nu mai sigur de el însuşi, aşa cum n-a fost niciodată spiritul Egiptului, nici chiar în timpul *Scribului aşezat,* contemporanul lor la cîteva secole distanţă, ceea ce, în vechiul



Orient, contează abia ca ani. Egiptul, în acea vreme construise probabil Piramidele, dăduse unei stînci înfăţişarea unui sfinx, şi era următoare avea să-l cufunde şi mai adînc în mister, să-l întoarcă tot mai mult spre înlăuntru. Statuile din Tello nu sînt zei, nici simboluri, singurul lor mister stă în vechimea lor şi în acea linişte care apasă asupra pietrelor străvechi cînd le descoperi în mijlocul măruntelor vieţi subterane. Ele reprezintă imaginea unui prinţ constructor, cu o riglă pe genunchi. Ca şi în Egipt, fără îndoială, trupurile decapitate sînt ţepene, planuri rigide le întrerup în figuri rectangulare, membrele nu se desprind de trunchi, dar umerii sînt peste măsură de puternici şi mîinile, în loc să se odihnească pe coapse, într-o atitudine de meditaţie, sînt împreunate şi strînse puternic, ca pentru a scoate în evidenţă articulaţiile oaselor, relieful mişcător al muşchilor, cutele, suprafaţa aspră a pielii. Două capete, găsite în apropiere, exprimă aceeaşi energie. Parcă ar fi stînci naturale rostogolite de ape, într-atît sînt de compacte, de articulate şi de bine rotunjite.

Prin trăsăturile feţei, Mesopotamia primitivă era totuşi sora cîmpiei Nilului. Tigrul şi Eufratul, ale căror aluviuni îi hrănesc pămîntul, îşi trimiteau apele la temeliile lui adînci prin sute de canale ce se întreţeseau, în jurul culturilor. Acoperită de palmieri, de curmali, de lanuri de grîu şi de orz, mereu secerate, mereu semănate, ea era Edenul legendelor biblice, grînarul Asiei occidentale, către care, prin caravanele şi prin fluviile sale, îşi trimitea fructele şi pîinea. Prin golful Persic, ea îşi arunca flotele pe mare. Dar, reînnoindu-se prin

62. Tello (?). Nepotul lui Lugal-Kisalsi. Muzeul Luvru.

triburile care coborau de pe podişurile înalte, comunicînd prin fluviile sale cu oceanele sudului, cu Armenia, cu Siria, ce se mărgineşte cu marea europeană, înconjurată de popoare mai mature, mai accesibile, ea a fost mai puţin închisă în sine decît Egiptul, şi nu s-a mistuit, ca acesta, la propria-i flacără. La est, a fecundat imperiile medopersice, şi prin ele a pătruns în India, şi chiar în China. În nord, s-a perpetuat, prin Asiria, pînă la începuturile civilizaţiilor moderne. La vest, a însufleţit Fenicia, care i-a deschis drumul către valea Nilului şi către lumea arhipelagului.

În sfîrşit teocraţia caldeeană rămînea probabil mai aproape de izvoarele primitive decît casta sacerdotală care guverna popoarele Nilului. Astronomia, căreia specialiştii în hidraulică şi arhitecţii îi furnizau armele infailibile ale geometriei şi mecanicii, s-a născut în Caldeea. În timpul nopţilor sale strălucitoare, în care pămîntul luminează, pentru că cerul este fără un nour şi pămîntul neted, păstorii primelor timpuri şi mai tîrziu aceia care ieşeau pe terase căutînd răcoarea care se ridica, au văzut, în spaţiul limpede, cum se rotesc constelaţiile. Educaţia pozitivă a egiptenilor avea în vedere necesităţi mai materiale, lăsînd astfel intact izvorul marilor intuiţii morale în care ei aflau o consolare pe care poporul caldeean, tratat cu mai puţină asprime, o găsea în navigaţie şi în negoţ, iar preoţii regi ai Babilonului în seninătatea superioară ce coboară asupra spiritului care contemplă cerul.

Înainte de aceste statui puternice, care par încununarea ei şi care sînt desigur floarea cea mai aleasă a unei culturi seculare, arta caldeeană este

63. Tello, Gudea, British Museum, Londra.

64

65

64. Caldeea (Sec. XXX î.e.n. ?). Tello, Cap. Muzeul Luvru.

65. Caldeea (Sec. XXX î.e.n.). Tello. Gudea, Muzeul Luvru.

66. Tello. Stela Vulturilor, *detaliu:* zeul Ningirsu. Muzeul Luvru.

aproape în întregime învăluită în mister. Argila arsă, mai puțin rezistentă decît granitul din valea Nilului sau marmora din Pentelic, s-a prefăcut în pulbere, și doar cîteva temelii îngropate mai dăinuie. Numai piatra, rară în Mesopotamia, rezistă încă, sub valul de pămînt care roade și corodează ca apa, înghițind pînă la urmă din nou totul. Între pozitivismul asiro-caldeean și idealismul egiptean afli distanța care separă consistența granitului de cea a pămîntului ars. Între pămîntul unui ținut și inteligența oamenilor au existat întotdeauna potriviri adînci, pe care le consideri legitime și necesare de îndată ce crezi că spiritul nu inventează nimic, că el descoperă totul, că o materie care dăinuie trebuie să-i dea ideea de durată, o materie care se sfarmă, ideea fragilității și a folosirii practice a armelor pe care ea le poate oferi, un cer ale cărui revoluții matematice le-ai scrutat, ideea de a consfinți mijloacele precise pe care ea le oferă pentru cunoașterea lui.

Astfel a dispărut pînă și scheletul acestor orașe montruoase, care au adăpostit popoarele cele mai active și cele mai practice ale lumii vechi, în sensul

modern al cuvîntului. Acolo unde se înălța Babilonul nu mai sînt acum decît pîlcuri de palmieri printre rămășițe de ziduri, în jurul cărora urcă nisipul. Și totuși, pe cele două maluri ale Eufratului, Babilonul își închidea mulțimile într-o centură de ziduri lungă de douăzeci și cinci de leghe, lată de nouăzeci de picioare, presărată cu două sute cincizeci de turnuri, prevăzută cu porți de bronz. Clădit din cărămizi și din bitum, cu zidurile lui, palatele, templele, casele, lespezile străzilor, malurile canalelor, cisternele, podurile și cheiurile fluviului, orașul Semiramidei, uniform și spălăcit, și roșiatec, cu cîte o pată de culoare ici și colo, înălța spre cer edificii monotone, blocuri aproape închise purtînd pe terasele lor grădini, asemeni munților iranieni, sterpi pînă la podișurile răcoroase unde cresc păduri și flori. Mai sus de aceste păduri artificiale, turnuri făcute din etaje îngrămădite unele peste altele. Cîmpiile pretind construcții gigante de unde să poată fi scrutate pînă departe, de unde să poată fi dominate, și care să fie infinite ca și ele. Turnul lui Babel nu trebuia să se sfîrșească niciodată și, parcă — pentru a cerceta mai îndeaproape oceanul stelelor, templul lui Baal era înalt de două sute de metri.

Turnul Babel este acum o colină informă pe care deșertul o înghite treptat. În afară de pecețile de piatră dură care vor exista de-a lungul întregii civilizații ninivite, poate nu se mai află nimic nesfărîmat sub nisip, și Caldeea s-ar putea să ne fi spus tot ceea ce putea să ne spună. Uneori mai iese la iveală cîte una din acele inscripții cuneiforme care reprezintă cea mai veche scriere cunoscută, în

care caldeenii își consemnau procesele verbale, actele de cumpărare și de vînzare, marile evenimente ale istoriei lor, legendele, povestea potopului, istorie și legendă în același timp. Cele cîteva basoreliefuri din Tello vor fi fost, fără îndoială, o excepție în industria timpului. Deșertul este prea singuratec pentru a-i inspira omului dorința formelor multiple și a surplusului decorativ. Abia o dată cu viața mai exterioară a războinicilor și a vînătorilor asirieni va exista un contact mai prelungit cu forma vie. Dar ea nu va aduce nimic care să nu fi fost puternic indicat încă în basorelieful de la Tello, cu vulturi ce apucă în gheare și sfîșie cu ciocurile bucăți de trup omenesc, și în densele statui negre cu mușchi proeminenți.

II

Arta Mesopotamiei de nord se trage din arta babiloniană întocmai ca civilizația ninivei din societatea caldeeană. Limba pe care o vor vorbi artiștii săi este aproape aceeași, căci pămîntul, cerul și oamenii nu sînt prea diferiți. Numai că, o dată cu transformarea ordinii sociale și a condițiilor de viață, pozitivismul caldeean a devenit brutalitate. Preotul savant a făcut loc căpeteniei militare, care a uzurpat în folosul său și în folosul neamului său misiunile temporare de comandant pe care i le încredințau tovarășii săi de vînătoare și de luptă. Regele nu mai este în Asiria, ca în Egipt, un simplu figurant și un instrument al preotului, el este *Sar*-ul, conducătorul temporal și spiritual,

ascultat sub amenințarea pedepsei cu moartea. Astronomul asirian cunoaște, fără îndoială, știința caldeeană, dar rolul său se mărginește la a face să vorbească astrele în sensul dorințelor și intereselor stăpînului. Astrolatria caldeeană, religie prin esență naturalistă și pozitivă, s-a transformat o dată cu starea socială. Simbolurile s-au personificat ca și puterea politică : soarele, planetele, focul sînt acum ființe reale, cumpliți mîncători de oameni, al căror braț înarmat este *Sar*-ul.

Sar-ul este plămădit din tare atavice, deformat încă înainte de a domni de către autocrația seculară. El este zăvorît de o lume de femei, eunuci, sclavi, ofițeri, miniștri, într-o înspăimîntătoare singurătate. Luxul, apăsarea vieții materiale i-au zdrobit sufletul. Este un animal sadic. E ațîțat de plictiseală, de luxură și de muzică, de mirosurile de cărnuri și de flori. Se ard, se fierb oameni pentru a-l potoli, i se arată cărnuri vii pe care otrava le sgîrcește, pe care le sfîșie biciul, pe care le străpunge fierul. Cea mai mică dorință a sa este un ordin care ucide. Pe basoreliefurile din Khorsabad sau din Kujundjik îl putem vedea crăpînd cu

pricepere ochii unor prizonieri în lanţuri, îi putem vedea pe soldaţi jucîndu-se cu capete tăiate. Sennacherib, Sargon sau Assurbanipal poruncesc scribilor lor să scrie pe cărămidă : „Carele mele de război zdrobesc oamenii şi animalele şi trupurile duşmanilor mei. Trofeele pe care le iau sînt cadavre omeneşti cărora le-am tăiat membrele şi capetele. Pun să li se taie mîinile tuturor celor pe care îi prind vii".

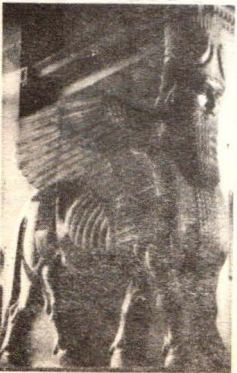
Nefericirea este proporţională cu sensibilitatea. E cu putinţă ca poporul asirian să nu fi simţit spaima de a trăi, pentru că nu simţise niciodată adevărata bucurie, aşa cum o simţiseră mulţimile egiptene, care încredinţau granitului mormintelor blîndeţea şi poezia sufletului lor. Omorul este o beţie. Tot văzînd cum curge sîngele, tot aşteptînd moartea, omul începe să iubească sîngele, şi tot ceea ce face în viaţă aduce moarte. Mereu măceluri, mereu lupte, valul războinic înaintînd şi retrăgîndu-se, pustiind cînd împrejurimile oraşului Ninive, cînd teritoriile popoarelor vecine. Mereu colcăitul anonim în putreziciune şi mizerie, miasmele apelor, focul mistuitor al cerului.

67. Asiria. Regele şi slujitorii săi. Muzeul Luvru.

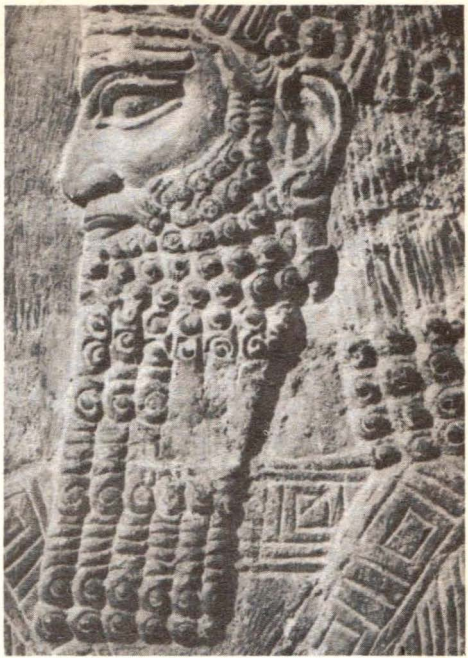
68. Asiria (Sec. IX î.e.n.). Geniu înaripat cu cap de vultur. Muzeul Luvru.

69

70



71



72

69. Asiria. Khorsabad. Taur androcefal înaripat, *detaliu*. Muzeul Luvru.

70. Asiria. Khorsabad. Taur androcefal înaripat. Muzeul Luvru.

71. Asiria. Kujundjik. Personaj aducînd un sacrificiu, basorelief, Paris. Colecție particulară.

72. *Detaliu* de la 71.

Acest popor cînd nu omoară, cînd nu incendiază, cînd nu este decimat de foamete sau de măceluri, are o singură funcţie : aceea de a clădi şi de a decora palate ale căror ziduri verticale să fie îndeajuns de groase pentru a-l apăra pe Sar, femeile, gărzile, sclavii săi, douăzeci, treizeci de mii de persoane, împotriva soarelui, a invaziei, poate a revoltei. În jurul marilor curţi din centru, se află apartamentele acoperite de terase sau de domuri, de cupole, imagini ale bolţii absolute a deşertului, pe care sufletul oriental le va regăsi cînd Islamul îl va fi trezit. Mai sus, observatoare care sînt în acelaşi timp temple, *ziguratele,* turnurile piramidale ale căror etaje vopsite în roşu, alb, albastru, brun, negru, argintiu şi auriu strălucesc de departe, printre norii de praf învolburaţi de vînturi. La căderea serii, mai ales, hoardele războinice şi tîlharii nomazi, văzînd hotarele întune-

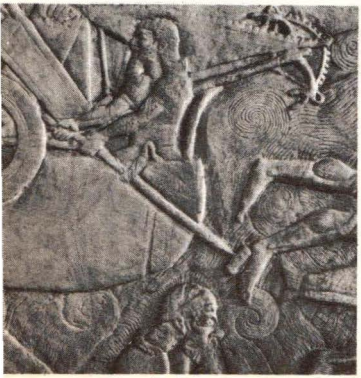
73

73. Asiria. Soldaţi luînd cu asalt o fortăreaţă, basorelief.

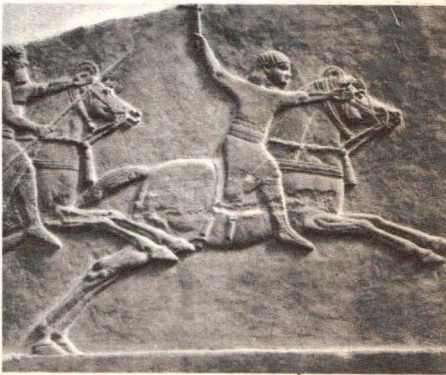
cate ale deşertului vîrstate de străfulgerări imobile, trebuie să fi dat înapoi de frică. Este lăcaşul zeului, asemeni acelor trepte ale Iranului, vopsite în culori violente de către focul subteran şi de către ceasurile de arşiţă, care duc spre acoperişul lumii.

Porţile sînt păzite de animale înspăimîntătoare, tauri, lei de piatră cu cap de om, mergînd cu pas ţeapăn. Ei anunţă drama care se desfăşoară în interior de-a lungul interminabilelor ziduri, infernul mitologic şi viu, măcelurile militare, oamenii căzînd din înaltul turnurilor printre pietrele şi suliţele care zboară din toate părţile, regi sugrumînd lei, epopeea sîngeroasă a cărei cruzime e sporită de expresia mecanică. Totul aici — picioarele ţepene văzute din profil, torsurile văzute din profil sau din faţă, braţele articulate ca nişte cleşti — rezistă, ucide sau moare. Şi dacă viaţa aceasta

4



75



74. Asiria. Nimrud. Soldaţi trecînd un rîu pe o corabie, basorelief. British Museum, Londra.

75. Asiria. Călăreţi, basorelief. British Museum Londra.

76

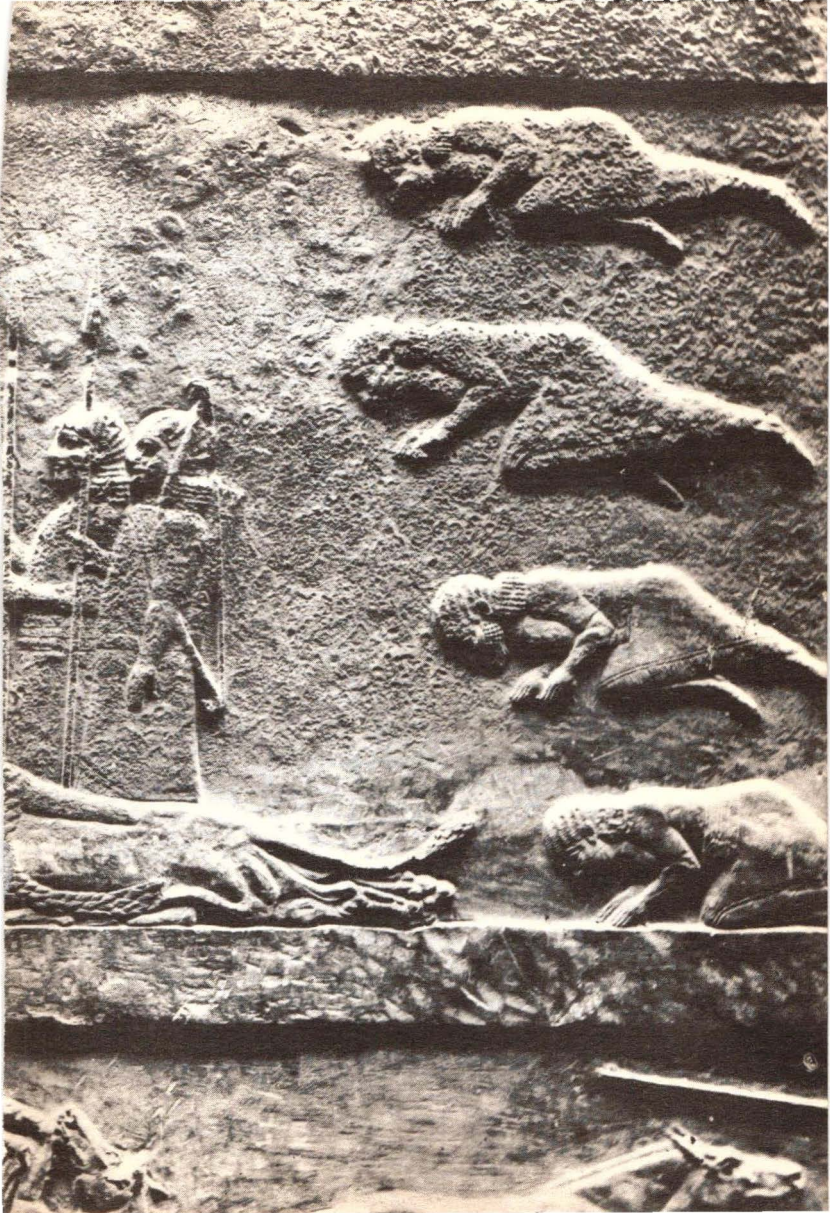
stilizată nu ajunge niciodată la acel ritm tăcut care îi comunică, în Egipt, un caracter de spiritualitate atît de înaltă, ea comunică în schimb basoreliefurilor sălbatice ale palatelor ninivite o forță atît de riguroasă încît pare a-și urma propria sa demonstrație.

Această însufleţire încremenită în cîteva atitudini, convenţionale dar vii, şi străbătute de un senti-

76. Asiria. Vînătoare de lei, basorelief. Muzeul Luvru.

ment atît de pasionat, este comună tuturor formelor de artă arhaice. Au fost asimilate, printr-un raţionament prea facil, formele vechi de artă unor încercări puerile. Egiptenii, asirienii nu ar fi trasat decît schiţele unei figuri superioare realizate de greci. Întocmai ca în desenele făcute de copii, fără îndoială, ochiul este desenat din faţă, foarte mare, luminînd un obraz văzut din profil. Fără îndoială artistul teban sau ninivit satisface nevoia de continuitate pe care copilul o are împreună cu toate fiinţele şi care este însăşi condiţia dezvoltării sale logice, urmînd cu o sîrguinţă neobosită linia neîntreruptă a contururilor, ochiul definit prin tăietura pleoapelor, unghiul anterior al feţei, al cărui plan se pierde şi devine incert de îndată ce se prezintă din faţă. Dar numai în basorelieful decorativ sau în pictură, limbaj de convenţie, ni se dezvăluie, în Egipt şi în Asiria, această insuficienţă materială a tehnicii, care nu micşorează întru nimic forţa sentimentului şi care lasă intactă incomparabila concepţie a masei şi a liniei evocatoare. Arta asiriană, arta egipteană reprezintă un efort sintetic cu o putere de intuiţie şi cu o profunzime pe care e cu totul pueril să o crezi copilărească. Şi cînd egipteanul recurge la adevăratul său mod de expresie, la sculptură, el dovedeşte o ştiinţă căreia alte preocupări morale şi sociale îi vor putea insufla o viaţă diferită şi fără îndoială mai liberă şi mai comprehensivă, dar nu mai arzătoare, şi, în mod cert, mai puţin misterioasă. Arta vechilor popoare se dezvoltă în ea însăşi, ea acceptă cadrele fixe ale marilor construcţii metafizice care o împiedică să exprime raporturile infinit complexe şi multiple

77. Asiria (Sec. VIII î.e.n). Vînătoarea lui Assurbanipal, basorelief. British Museum, Londra.



ale fiinţei în mişcare cu lumea în mişcare. Numai libertatea politică şi religioasă va sfărîma tiparul arhaic pentru a dezvălui omului definit în structura sa locul său în univers.

Societatea asiriană este cu deosebire îndepărtată de aceste preocupări. Ea nu se interesează decît de întîmplările de luptă sau de vînătoare al căror erou este Sarul. Zidurile palatului său vorbesc despre gloria sa, despre puterea sa. Nici o dorinţă de a îmbunătăţi viaţa, nici o acţiune pornită din dragoste. Cînd nu vor celebra un omor, vor înfăţişa şiruri de soldaţi mergînd să ucidă. Cînd vor părăsi pămîntul lor fierbinte pentru a coborî la mare, nu vor vedea decît truda vîslaşilor, nu se vor apleca asupra valurilor decît spre a vedea aici peşti înhăţaţi de crabi. Nimic care să semene cu Egiptul, atît de adesea retras în acea concentrare a spiritului care dă artei sale atîta interiorizare şi mister. Nimic care să semene nici chiar cu Caldeea, în arta căreia se întîlnesc uneori cîteva profiluri de trupuri feminine mîngîiate pe furiş. În vîrtejul războaielor fără de sfîrşit, al invaziilor, ruinelor, morţilor, artistul nu are răgazul de a privi în el. Îşi slujeşte stăpînul, şi aceasta fără gînd ascuns. Îl urmează în expediţiile sale militare împotriva Caldeei, împotriva Egiptului, împotriva hitiţilor, împotriva triburilor de pe platourile înalte. În urma sa, fugăreşte colunul în cîmpie sau merge împreună cu el în căutarea leului din peşterile Munţilor Zagros. Duce o viaţă agitată, violentă, de loc contemplativă. O povesteşte cu brutalitate.

Arta asiriană este de o simplitate cumplită. Deşi o siluetă aproape plată, abia umbrită de unduiri,

acuză singură forma, această formă clocoteşte de viaţă, de mişcare, de forţă, de sălbăticie. S-ar zice că sculptorul parcurge cu vîrful unui cuţit traiectul nervilor care duc efortul ucigaş în rărunchi, în membre, în maxilare. Oasele, muşchii întind pielea care parcă stă să plesnească. Mîinile strîng labe, se crispează pe grumaze, întind corzi de arc, dinţii sfîşie, ghearele spintecă, sîngele ţîşneşte,

78. Asiria. Assurbanipal trăgînd cu arcul dintr-un car, basorelief. British Museum, Londra.

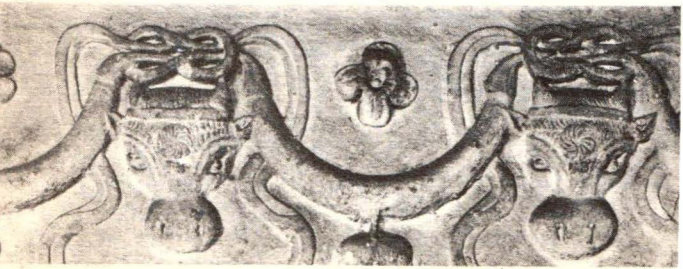
năclăit şi negru. Numai faţa omenească rămîne imobilă. Niciodată nu-i vezi suprafaţa luminîndu-se de tainica iluminare a figurilor egiptene. Ea este cu totul exterioară, mereu aceeaşi, aspră, închisă, foarte monotonă, dar foarte caracteristică prin ochii imenşi, nasul arcuit, buzele groase, ansamblul ei mort şi crud. Se cuvine ca regele, care poartă întotdeauna pe cap tiara, cu părul şi barba date cu uleiuri, parfumate, încreţite, să înjunghie sau să sugrume cu calm monstrul beat de furie. Se cuvine ca detaliile costumului său, ca şi acelea ale pieptănăturii sale, să fie descrise cu minuţiozitate. Bietul artist are preocupări vrednice de milă. El îşi măgulește stăpînul, îi împodobeşte hainele, are grijă de armele şi de echipamentul de război, îi lustruieşte părul, îl arată nepăsător şi puternic în luptă, mai mare decît cei ce-l întovărăşesc, dominînd fără efort animalul furios pe care îl omoară. Sălbăticia piepturilor, picioarelor, braţelor în acţiune, a fiarelor sălbatice năpustite la atac, cu muşchii încordaţi, cu oasele trosnind, cu fălcile gata să sfărîme, este, astfel, prea adesea mascată.

Dar ce însemnătate au toate acestea ! Trebuie să ţinem seama de servituţile de care un om al acelui timp nu se putea elibera. Artistul ninivit înţelegea, şi aceasta este singura libertate cu adevărat accesibilă. El era înfinit mai puternic decît aceia a căror crîncenă putere avea slăbiciunea să o adore. Sarii prea eleganţi, prea curajoşi, podoabele regeşti, hamurile înzorzonate plictisesc : iată răzbunarea sculptorului. Ceea ce iubea, emoţionează şi zguduie. Trebuie să-l întrebi cum vedea el animalele,

cai uscați cu picioare subțiri, cu capete nervoase, înspăimîntate, cu nări fremătînde, cîinii scheunînd care se zbat în lanț, leii cu părul zbîrlit, păsările mari, străpunse de săgeți, care cad între arbori. Aici, el este incomparabil, superior tuturor celor de dinaintea lui și de după el, egipteni, egeeni, greci, hinduși, chinezi, japonezi, pictori gotici, pictori renascentiști din Franța sau din Italia. El a surprins, sub palmierii cu fructe zgrunțuroase, animalul odihnindu-se, cu botul sprijinit pe labe, digerînd sîngele pe care l-a băut. El a văzut animalul în luptă, sfîșiind cărnuri, deschizînd pîntece, turbat de foame și de furie. Forțele instinctului circulă cu o violență oarbă în acești mușchi puternici și contractați, în aceste căderi greoaie asupra prăzilor, în aceste trupuri ridicate, cu membrele depărtate, cu ghearele scoase, în aceste boturi încrețite, în aceste salturi irezistibile, în aceste agonii la fel de sălbatice ca și atacul sau izbînda. Intransigența descriptivă nu va merge niciciînd mai departe. Acest leu varsă sînge pentru că are plămînul străpuns de o suliță. Această leoaică furioasă, cu dinții și ghearele amenințătoare, își tîrăște spre vînător trupul paralizat pentru că săgețile i-au zdrobit șira spinării. Moarte, ele încă mai sînt înspăimîntătoare, culcate pe spate, cu labele lor mari atîrnînd. Este poemul forței, al omorului și al foamei.

Chiar cînd renunță pentru scurtă vreme la subiectele sale de luptă sau de vînătoare, la orgiile sale de asasinat în înspăimîntătoare țipete de moarte și urlete de fiară, sculptorul asirian continuă acest poem. Aproape tot atît de bine ca și sfincșii de pe

aleile sacre ale Egiptului, monștrii violenți care păzesc porțile dau acea impresie de unitate animală care așază în ordinea firească creațiile cele mai ciudate ale imaginației noastre. Dar sculptorul din Ninive nu se mulțumește să pună un cap de vultur pe umeri de om, un cap de om pe un grumaz de taur. Taurul, leul, vulturul, omul se amestecă : trup sau gheare de leu, labe sau piept de taur, aripi sau gheare de vultur, cap aspru de bărbat pletos, bărbos, cu înaltă tiară. Bărbat, leu, vultur, taur : întotdeauna o ființă vie, de o armonie brutală și încordată, care își îndeplinește funcția simbolică și care sintetizează în mod violent formele naturale care reprezintă în ochii noștri puterea animală înarmată. În general, ca și în Egipt, capul monstrului este omenesc : omagiu obscur și magnific adus de către omul violenței legii omului esențial pe care îl poartă în el, și care constă în a învinge forța oarbă prin forța spiritului.



79. Artă feniciană. Friză. Muzeul Luvru.

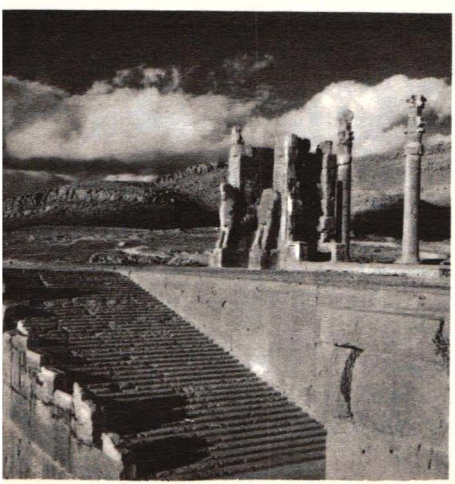
III

Această forță disciplinată se înălța încet la orizontul lumii antice. Popoarele care au primit de la asirieni tezaurul cuceririlor noastre și care moșteniseră de la cultivatorii iranieni cultul pîinii și al muncii pămîntului, adorația focului, forță centrală a vieții civilizate, primele noțiuni filozofice de bine și de rău pe care Ormuzd și Ahriman le personifică, popoarele din munții de est intrau în istorie cu un ideal mai puțin aspru. Stăpîni ai platourilor înalte, mezii, după îndelungi lupte, răsturnaseră Imperiul fluviilor pentru a se răspîndi în Asia Mică. Apoi Cirus dăduse perșilor hegemonia și, curînd, întreaga Asie occidentală, de la Golful Persic pînă la Pontul Euxin, Siria, Egiptul, Cirenaica, Ciprul, malurile Indusului vor asculta de succesorii săi. Doar piepturile grecești opriseră valul la Maraton. Dar acest neîncetat amestec al oamenilor și al ideilor urma să-și dea roadele. Dacă armatele Regelui Regilor rămîneau supuse disciplinei înfricoșătoare pe care o moșteniseră de la Sarii asirieni, cel puțin Persia politică lăsa țărilor pe care le cucerise libertatea de a trăi aproape după bunul lor plac. Enormul imperiu medo-persic devine un fel de monarhie federală ale cărei elemente, sub conducerea satrapilor, își păstrau obiceiurile și legile. Atmosfera lumii orientale devenea mai respirabilă, întocmai cum se va întîmpla în Occident cînd Roma îl va fi supus în întregime. Oamenii își cultivau cîmpurile și își schimbau între ei, în relativă pace, mărfurile și

ideile. Se va schița chiar o primă încercare de sinteză între popoarele Levantului.
Această încercare nu putea să reușească nici în Egipt, nici în Grecia. Egiptul, obosit de un efort de patruzeci sau de șaizeci de ori secular, se înnămolea în aluviunile sale. Grecia era prea tînără și prea vie pentru a nu desprinde un ideal personal și victorios din toate elementele pe care i le încredința lumea antică. Cît privește popoarele din Siria, ele dăduseră greș în cîteva tentative abia schițate. Fenicienii nu trăiau decît pentru negoț. Umblau mereu pe mare sau în căutare de țărmuri necunoscute, posedați de o mare febră de a călători, întreținută de mercantilismul lor. Amestecați cu popoarele mediteraneene pe care le inundau cu produsele lor, țesături, vase, podoabe de sticlă, metale lucrate, bibelouri, statuete imitate în grabă după toate națiunile originale, ale căror agenți maritimi și intermediari erau, n-au avut răgaz să-și întrebe inima. Le-a fost de ajuns să servească drept mijloc de schimb pentru ideile altora și să lase lumii alfabetul, invenție pozitivă la care i-a dus lungimea și caracterul complicat al actelor lor comerciale. Ciprul, veșnicul serv, supus influenței lor, amestecа Asiria decăzută cu Grecia care se năștea, în forme îngroșate și greoaie, în care inteligența uneia și forța celeilalte își dăunează reciproc vrînd să se unească. Cît privește pe hitiți, prinși între egipteni și asirieni și împinși în Siria de nord, ei n-au fost niciodată destul de stăpîni pe ei înșiși pentru a căuta în lumea exterioară justificarea dorinței care-i mîna să taie piatra în baso-

reliefuri fruste pe care rămîne pecetea morală a învingătorului.

Semiții, în numele gravității și vigoarei istoriei lor, ar fi putut pretinde să-și însușească instrumentul de educație umană pe care-l lepăda Asiria, cu atît mai mult cu cît absorbiseră prin cucerire pașnică populațiile mesopotamiene, rasa lor dominînd de la Iran pînă la mare. Dar religia lor refuza cultul imaginilor. Întreaga lor strădanie a năzuit să ridice un edificiu unic, casă a unui dumnezeu cumplit și solitar. Dar fără a izbîndi. Templul lui Solomon nu era vrednic de geniul ebraic, atît de grandios sintetic, dar închis și crîncen, care a scris poemul Genezei și a cărui voce de fier a străbătut timpurile.

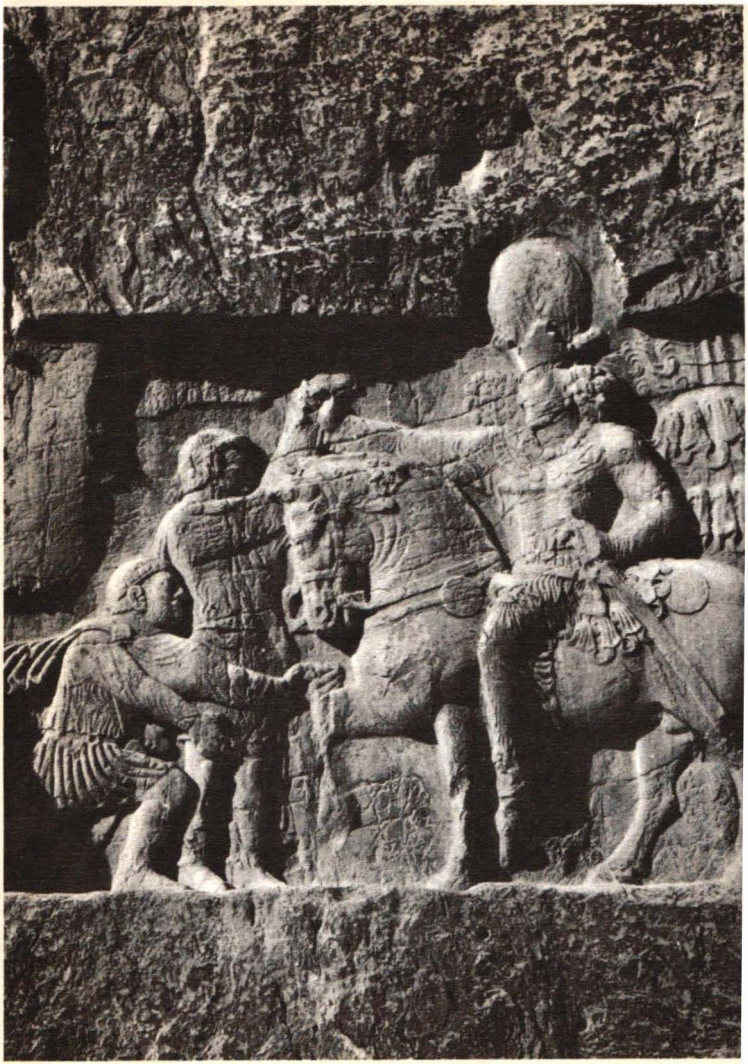


80. Persia. Persepolis. Scara cea mare și poarta lui Xerxes.

Numai Persia, stăpînă peste leagănele civilizaţiei orientale, putea, adunînd într-un ultim elan energiile slăbite ale popoarelor pe care le învinsese, să încerce un rezumat al sufletului antic în timpul celor două sute de ani care au separat apariţia sa în lume de cucerirea macedoneană. Ea a asimilat totul, Egiptul, Asiria, Grecia. Timp de două secole a reprezentat spiritul oriental în declin în faţa spiritului occidental care ieşea din umbră. Ea a avut chiar soarta excepţională de a nu dispare cu totul din istorie şi de a manifesta faţă de o Europă schimbătoare, cînd foarte civilizată, cînd foarte barbară, un geniu îndestul de suplu pentru a primi pe rînd ideile lumii elenice, ale lumii latine, ale lumii arabe, ale lumii hinduse, ale lumii tartare, îndestul de independent pentru a se emancipa de sub dominaţia lor materială.

Dacă ne ducem la cele mai vechi mărturii, de pe vremea cînd ea încerca să desprindă din forţa asiriană un spirit mai liber şi mai puţin încordat, ne dăm repede seama că arcaşii care defilează sînt mai puţin cruzi, că monştrii care păzesc porţile sau susţin arhitravele au o înfăţişare mai puţin brutală. Spiritul hieratic al Egiptului cucerit, şi, mai ales, armonioasa inteligenţă a ionienilor de pe coaste şi din insule, chemaţi de Darius, dă acestor ceremonii funebre un caracter decorativ şi de paradă care le ascunde ferocitatea. Geniul Greciei, pe atunci în curs de maturizare, nu putea permite ca o formă de artă originală să subziste alături de el. Şi cum nu-i era cu putinţă să împiedice Persia să vorbească, i-a denaturat cuvintele, traducîndu-i-le. Nu e nici măcar necesar să vezi monştrii

81. Persia (Sec. VI î.e.n.). Susa. Friza Arcaşilor. Muzeul Luvru.



82. Persia (Sec. III). Nakş-i-Rustem. Valerian implorîndu-l pe Sapor, stîncă sculptată.

asirieni înaintea figurilor de la Susa, pentru a le găsi pe acestea lipsite de viaţă, cu silueta heraldică, în stil destul de încărcat. Regii Sasanizi, prizonierii lor, marile scene militare cioplite în stîncă în mai multe puncte ale masivului muntos care mărgineşte cîmpiile iraniene şi domină regiunea fluviilor, au o înfăţişare în alt fel puternică, în alt fel grandioasă şi de temut, în ciuda faptului că Persia continuă să împrumute în mod vizibil de la popoarele cu care se luptă, de la romani, după greci şi asirieni. Numai Asia şi Egiptul au avut neclintita şi monstruoasa credinţă de care e nevoie pentru a impune forma sentimentelor şi faptelor noastre acestor înspăimîntătoare ziduri naturale, lîngă care soarele îi doboară pe oameni, sau pentru a se strădui timp de trei sau de patru secole ca să pătrundă în măruntaiele pămîntului, pentru a depune aici în umbră sămînţa spiritului nostru. Cînd vezi, în mijlocul munţilor sculptaţi, ruinele marilor palate cu terase spre care duc scări gigante şi pe care, cu siguranţă, veniseră, să le construiască arhitecţii niniviţi, te uimeşte faptul că geniul grec, care îşi înălţa, în aceleaşi secole, micile sale temple pure, a putut să devină într-atît de suplu încît să-şi unească, fără efort, graţia cu acea brutală etalare de fast şi de senzualitate, în faţa căreia, tot atunci, geniul egiptean îşi închina seninătatea spirituală iar geniul asirian violenţa. Totuşi, Grecia ioniană este cea care a dat eleganţa şi elanul prelungilor coloane ale porticurilor, după cum tot ea a drapat arcaşii şi a stilizat leii. Egiptul le-a acoperit baza şi gîtul cu puternice brîie de vegetaţie, flori de lotus, frunze cărnoase crescute în

apa caldă a fluviilor. Asiria le-a încununat cu tauri uriași împreunați la jumătatea trupului, pentru a susține bîrnele pe care va fi așezat antablamentul. Și palatele din Ninive par să fi îngrămădit aici mobilele lor cizelate, încrustate cu aur, argint, aramă, stofele lor grele de pietre scumpe, și covoarele groase și adînci, în culori schimbătoare, nuanțate ca roadele pămîntului, opulente și învălmășite ca sufletul oriental, pe care Persia nu a încetat să le fabrice. Dar decorația locuințelor regale din Persepolis și Susa este mai puțin încărcată, mai puțin barbară, și dovedește o dibăcie mai rafinată și un spirit care se umanizează. Cărămida emailată cu care asirienii, după caldeeni, își protejau zidurile împotriva umidității, este larg folosită de sus și pînă jos, în exteriorul edificiului, sub porticuri și în apartamente. Palatul Achemenizilor nu mai este fortăreața de nepătruns a Sarilor din nord. Este încă impunător prin masa și greutatea sa rectangulară, dar e mai zvelt datorită coloanelor sale, care au prospețimea unor tulpini mustind de apă, și este împodobit cu verde, cu albastru, cu galben, cu roșu, strălucind ca un lac în soare, sclipind în lumina lămpilor. Emailul este gloria Orientului. Tot el răsfrînge zilele fierbinți, nopțile de culoarea perlei roșiatece, pe cupolele și minaretele orașelor misterioase, ascunse sub chiparoși negri și trandafiri.

Cînd Alexandru a ajuns în pragul acestor palate, tîrînd în urma carelor sale de luptă toate străvechile popoare învinse, el a fost simbolul întruchipat al civilizațiilor antice rătăcind în căutarea energiilor lor risipite. Visul său de a întemeia un

Imperiu universal va dura încă mai puțin decît cel al lui Cambise și al succesorilor săi. Unirea nu este realizabilă decît dacă e izvorîtă dintr-un crez comun și dacă tinde spre același scop. Egiptul, Caldeea, Asiria epuizate de producția lor gigantă se apropiau de sfîrșitul ultimei lor ierni. Evreii mergeau, în singurătatea lor interioară, spre un orizont pe care nimeni nu-l vedea. Roma era prea tînără pentru a impune lumii orientale îmbătrînite acea armonie artificială care, trei secole mai tîrziu, i-a dat iluzia unei opriri din agonia sa letargică. Grecia, sceptică, surîdea propriei sale imagini. Totuși, Macedoneanul se pretindea apostolul înarmat al gîndirii ei și impunea întregii lumi vechi ascendentul său moral. Oricum, tot ea era cea care, în această uriașă mișcare a energiilor civilizatoare, care ezitau să se deplaseze spre un Occident mai îndepărtat, reprezenta în fața deșteptării confuze a puterilor brutale și a puterilor mistice, tînărul ideal al rațiunii și al libertății.

INTRODUCERE LA ARTA GREACĂ

1923

Sînt crud pedepsit pentru faptul că arta greacă a exercitat mult timp asupra mea o dominaţie aproape absolută, constatînd că tocmai capitolele în care o studiez în această carte sînt cele mai slabe din lucrarea mea. Totuşi, iubesc prea mult Istoria pentru a renunţa la ele. O iubesc aşa cum iubeşti o femeie. Ea mă face să sufăr, să mă îndoiesc de ea şi de mine însumi. Nu ştiu niciodată dacă adevărata ei faţă e cea pe care i-o văd astăzi, sau dacă era cea de ieri. Dar suficienţa şi laşitatea istoricilor de profesie mă fac să-mi menţin toate punctele de vedere succesive, chiar contradictorii, în loc să-mi caut, ca ei, liniştea, într-o distanţare de neclintit. Am scris deci despre arta greacă, oricît de puţin mistică ar fi, cu o pasiune mistică. Şi, în consecinţă, din dragoste pentru arta greacă, am trecut pe lîngă ea. A vorbi despre o operă echilibrată şi măsurată, fără echilibru şi măsură, înseamnă a o trăda. Înseamnă a o acoperi de ridicol, vrînd să o faci iubită.

Totuşi, citisem *Originea tragediei*. Dar citim chiar cele mai profunde cărţi — şi poate mai ales pe acestea — cu intenţia nestrămutată de a nu învăţa nimic din ele. Fireşte, înainte de a împlini treizeci de ani, cînd crezi că ştii totul. Şi dacă, încă de atunci, înţelesesem intenţia grandioasă a lui Nietzsche, care constă în a pune de acord, într-un moment nemu-

83. Artă ionică. (Sfîrşitul sec. VI î.e.n.). Cariatidă de la Tezaurul Cnidienilor, *detaliu*. Muzeul din Delfi.

ritor de oscilare a spiritului, facultatea dionisiacă de a te bucura şi de a suferi de pornirea instinctelor cu facultatea apolinică de a le înţelege şi de a le stăpîni la lumina inteligenţei, elementele esenţiale ale problemei îmi scăpau. Obiceiul dobîndit şi educaţia sînt atît de puternice, încît, vrînd să cruţ arta greacă de vechea acuzaţie de „seninătate", care ne-a împiedicat, atîta vreme, să ne pătrundem de viaţa ei arzătoare, ajungeam irezistibil, şi fără voia mea, să-i exagerez gustul fad. Otrava moralităţii apăsa asupra mea, aşa cum apasă aproape asupra tuturor oamenilor, pentru a le întuneca judecata fără a le purifica inima. Nu am afirmat în mod limpede, dar am sugerat fără încetare că grecii au fost cu atît mai mari cu cît au fost mai puţin imorali. Am vorbit fără încetare despre efortul şi despre lupta lor pentru înălţarea omului, am invocat mitul lui Hercule pentru a simboliza geniul grec. Dar n-am spus, şi nici n-am vrut să spun, ce anume condiţiona acest efort, împotriva cui se ducea această luptă, nici din ce abisuri de groază s-a născut mitul lui Hercule. Arta greacă pentru mine, european cumsecade de dinainte de război, era, chiar şi atunci cînd mi se demonstra, chiar şi atunci cînd *ştiam* contrariul, un absolut de ordin estetic cu care ordinea morală se confunda fără ştirea mea. Perfecţiunea sa îmi ascundea lumea cea vastă, faţa sa sfîşietoare, viitorul său nesigur. Purtam pică chiar creştinismului pentru că o înlocuise. Şi storceam plin de nelinişte fructul secătuit al geniului grec aflat în amurgul său, pentru a scoate din el un suc pe care nu l-a avut niciodată, —

vreau să spun acele realităţi spirituale noi pe care, din ură faţă de creştinism, refuzam să admit că le aducea creştinismul.

De atunci, după atîţia alţii, este adevărat, am suferit asaltul lumii şi infiltraţia evoluţiei ei. Dacă cunoşteam oarecum, acum douăzeci de ani, arta egipteană, eram noi oare în măsură să-i asimilăm spiritualitatea uriaşă ? N-a fost oare necesar ca muzica, războiul, spaima universală să ne pregătească în acest sens ? În acea epocă, de altfel, nu cunoşteam marea sculptură chineză şi valul marii sculpturi hinduse nu ajunsese pînă la inimile noastre. Fetişurile negre, idolii azteci, toate formele puerile şi formidabile pe care instinctele noastre, în cea mai limpede puritate a lor, o îmbracă, de îndată ce vor să se definească, ne păreau abia acceptabile, groaznice în general, comice, cele mai adeseori. Ne este într-atît de greu să facem efortul de a ne accepta în întreaga istorie a omului şi de a regăsi în toate paginile ei un aspect din noi înşine uneori cu totul esenţial, încît preferăm aproape întotdeauna să murim spiritualiceşte pe dată. Splendoarea simfonică a celei mai vaste umanităţi nu se arată decît celor care consimt să facă acest efort. Geniului grec, fără îndoială, îi datorăm douăzeci de secole de aspiraţie continuă spre realizarea unui spirit european care a dat roade minunate, dar care se prăbuşeşte chiar în acest moment. Din tot ceea ce nu este geniul grec, ca şi din geniul grec însuşi, putem spera în naşterea unui spirit care nu va mai fi poate în exclusivitate, nici poate chiar de loc, european, dar care îl va duce pe om, într-un colţ al lumii, sau pretutindeni,

spre o metodă nouă, şi vie, de explorare, de exploatare, de dezvoltare a mijloacelor sale.
Ştiu bine că o primejdie cumplită se iveşte chiar în acest moment. Pluta, chiar sfărîmată, este, la urma urmei, o barieră între abis şi noi. În afara ei se află marea nemărginită, plină de monştri, şi nimeni nu ştie, aruncîndu-se în ea, dacă va ajunge la ţărm sau la vas. Nu ştim unde ne poate duce această seducţie pe care o exercită asupra noastră civilizaţiile străine. Gusturile noastre, modele noastre pot să ţină, şi ţin aproape întotdeauna, de necesităţi momentane, pe care este primejdios să le iei drept necesităţi adînci. Şi chiar aceste necesităţi adînci riscă, dacă ne aplecăm prea mult asupra lor, să ne soarbă în vîrtejul lor pînă la a ne face să uităm ceea ce sîntem, aducîndu-ne moartea. Noi nu sîntem nici chinezi, nici hinduşi, nici egipteni, nici negri, nici azteci. Cu siguranţă, şi acesta este argumentul sau mai curînd sentimentul care, cu mult înainte de Renaştere, încă din timpul lui Fidias, — pentru că Fidias, în direcţia în care mergea, nu putea fi depăşit, — a creat academismul occidental. Dezgustul faţă de acest academism — sau, pentru a extinde la întreaga activitate a spiritului punctul nostru de plecare plastic, faţă de metoda occidentală intrată în rutină şi descurajată — trebuie oare să ne azvîrle în pericolul opus, să ne aşeze la remorca Africii şi a Orientului, să nimicească forţa europeană ? Da, dacă ignorăm că există, de asemenea, şi că riscăm să ne înecăm în el de la bun început, şi un academism egiptean, chinez, hindus, aztec, negru. Nu, dacă asimilăm ca pe o hrană aportul

spiritual pe care ni-l aduce astăzi Africa şi Orientul, pentru a-l încorpora cu adevărat în gîndirea occidentală. Şi dacă această gîndire înţelege că n-a fost ea însăşi, de două sau de trei mii de ani, decît pentru că a asimilat ca pe o hrană aportul spiritual oferit marinarilor din Egeea şi păstorilor din Pind de către cei trei misionari simbolici care veneau din Asia, din Fenicia şi din Egipt — Pelops, Cadmos şi Danaos.

Oricum, acesta-i adevărul, desigur, redutabil, dar cu neputinţă de negat şi cu neputinţă de abolit. Arta greacă nu mai are pentru noi decît o valoare relativă, cu siguranţă foarte înaltă, şi puternic stimulatoare, iar valoarea sa absolută, pentru omul de astăzi, hotărît să se bucure de lume, şi să sufere din plin din pricina ei, nu depăşeşte valoarea absolută a artei egiptene, chineze sau hinduse. Această idee, şi numai această idee, ne-a permis să-i explorăm izvoarele, după cum numai ideea că Isus nu este un dumnezeu ne-a permis să smulgem legendelor teologice date despre originile creştinismului, pentru a-l umaniza şi, prin aceasta, poate a-l înălţa. Burckhardt, şi mai ales Nietzsche au proiectat în această problemă cîteva lumini hotărîtoare pe care H.-G. Wells le-a folosit recent [1] şi pe care Charles Andler, în studiul său magistral asupra evoluţiei intelectuale a lui Nietzsche [2], le-a orientat, cred, în mod definitiv. Fără să mai vorbim de explicaţia cauzelor actuale, care poate fi extinsă de la geologie la etnologie şi la istorie, şi care ne arată, prin exemple recente, că civilizaţia

---

[1] *Outline of History*
[2] *Nietzsche, viaţa şi gîndirea sa* (Gallimard)

greacă, renunțînd la forța sa creatoare, nu și-a pierdut calitățile originare, turbulența neliniștită dar fecundă, idealismul fără frîu dar și fără continuitate, puterea de iluzionare incorigibiă și, deși insuportabilă, necesară, naționalismul spiritual ruinînd cetatea totuși îndrăgită pentru a fi vroit și a nu fi putut stabili unitatea morală a rasei, aspirația spre dreptatea care-l proscrie pe omul cinstit și îl masacrează pe nevinovat, pretenția la o înțelepciune care condamnă la agitație perpetuă indolența nativă a unui popor incapabil să se cunoască, deși urmărind neobosit năluca rațiunii sale. În toate momentele de existență ale Greciei, de la expediția împotriva Troiei și pînă la aventura lui Alexandru, trecînd prin luptele dintre Sparta și vecinele ei și războaiele din Peloponez și din Sicilia, se regăsește ușor, în toate cetățile sale risipite, acel spirit războinic și de șicană care dă istoriei sale, învеșmîntată în atîta splendoare de către ficțiunea plastică și poetică, un caracter înfricoșător de feroce. Ororile Bizanțului, orgia sadică de mutilare, de jocuri sîngeroase, de otravă și de luxură nu sînt decît forma sofistică și teologică, în care domină echivoca Asie, a unei stări de spirit proprii unei rase ale cărei dorințe tulburate de către histrion, giuvaergiu și pictor, au încetat să mai fie glorificate de către atlet, poet și sculptor. Voluptatea măcelului — și a măcelului laș, femeia și copilul violați, sau arși, sau mutilați cu rîsete și horcăituri de cruzime, prizonierul dezarmat căruia i se spintecă burta sau căruia i se taie beregata — caracterizează toate expedi-

țiile piratului din Egeea care pustiește coastele Asiei spre a popula haremurile conducătorilor Cretei sau Micenei și care incendiază, dărîmă pînă în temelii sau jefuiește coloniile răspîndite din Ionia pînă în Marea Grecie și de la Cipru la Helespont, în numele cetății sale. Populații întregi sînt date pe mîna ucigașilor. O duplicitate atroce conduce relațiile dintre orașele rivale, pentru care traficul este singura resursă, iar trădarea și măcelul — cel mai bun mijloc de luptă. Măreția, care cîteodată se impune în zilele de primejdie, este batjocorită sau ignorată cînd primejdia a trecut ; Dracon, Clistene, Miltiade, cei doi Cimoni, Temistocle, Aristide, Alcibiade, Timoteu, Trasibul sînt rînd pe rînd exilați. Demetrios este condamnat la moarte. Efialte este înjunghiat, Nicias de asemenea, sau silit să se sinucidă. Focion, Filopoemen otrăviți, Demostene aruncat în lanțuri. Această pornire turbată de a omorî și de a persecuta se exercită atît asupra poeților sau artiștilor cît și asupra oamenilor de stat. Hesiod este asasinat. Exilul îl lovește atît pe Alceu cît și pe Teognis, atît pe Xenofon cît și pe Herodot. Însuși Fidias este proscris, ca și Tucidide și poate Eschil. Socrate e nevoit să bea cucută. Anaxagora, Platon, Lisias fug din Atena, pentru a nu fi surghiuniți de ea. Aristotel, de asemenea, pentru a nu fi osîndit la moarte. Euripide, se zice, este sfîșiat de niște femei furioase. Poate că nici un erou nu e autentic, pentru că trebuie să lingușești mulțimea, pentru a fi admis, de Istoria imaginată de ea, în familia eroilor. Neam de negustori, de tîlhari, de comedianți, de retori, de sclavi, de proxeneți, de politicieni.

Tragedia Troiei şi a Atrizilor nu este poate decît un rezumat simbolic al patimilor neînfrînate care-i caracterizează obiceiurile. El îşi dă pe faţă, prin zeii pe care-i creează, pornirile înspăimîntătoare. Aceştia nu sînt, ca zeii hinduşi, fatalităţi elementare, entităţi de instinct irezistibile, ca naşterea sau moartea, mareele, anotimpurile, mişcarea astrelor. Sînt entităţi psihologice, monştri perfect conştienţi, făcuţi după chipul şi pe măsura omului. Zeus şi Ares, Atena şi Afrodita, Hermes şi Hera, cîteodată admirabili prin curaj şi autoritate, de cum e vorba să-şi potolească pasiunea sînt nişte desfrînaţi autentici, rînd pe rînd vicleni şi cruzi, mincinoşi, răzbunători, mişei, sadici — adesea şi neghiobi pe deasupra. Nu văd nici un neajuns în asta, de vreme ce sînt oameni. Dar atunci cum de au putut trece drept zei atîta vreme ?

Pentru că, aşa cum sînt, ei îşi duc pornirea de mînie, de vitejie, de cruzime sau de minciună pînă la capăt, pînă la cea mai intransigentă şi definitivă perfecţiune. Dacă geniul grec, la urma urmei, nu este decît un relativ omenesc, el este în schimb un absolut elenic şi, pentru moment, european, din care creştinismul n-a făcut decît să desprindă tocmai ideea de perfecţiune pentru a o împinge întreagă, în totalitatea ei, într-un sens unilateral, şi pentru a clădi pe această iluzie un sistem prea rigid, dar cum nu se poate mai logic. Sfîntul îl moşteneşte pe erou, iată singura deosebire, şi, în toate domeniile, moral, estetic, social, simultan sau pe rînd, domneşte cînd unul cînd celălalt, pentru a impune omului o idee-forţă unică care duce aici la ascetism, dincolo la puritanism, aiurea la aca-

demism, altădată la comunism. Eu nu nesocotesc binefacerile istorice care rezultă de aici. Dar există alte idei-forță la fel de binefăcătoare, pe care ni le dezvăluie studiul aprofundat al lumii spirituale nonelenice, mai ales prin strălucita evidență a frumuseții plastice multiforme, și a căror cunoaștere situează, fără îndoială pentru totdeauna, arta greacă la locul său, pe care îl definește disciplina acceptată, timp de treizeci de secole, de către un foarte mic popor la început, apoi de către o jumătate din cel mai mic dintre continente, pentru a le folosi mijloacele.

Totuși, repet, geniul grec, în sensul în care el se exercită, a mers atît de departe — dacă nu și atît de în adîncime — pe cît era posibil, și nimic nu demonstrează că, dacă egiptenii ne par astăzi mai nobili, hindușii mai lirici, chinezii mai studiați, goticii mai umani și negrii cu caractere mai accentuate, aceasta nu se întîmplă fiindcă avem astăzi o nevoie mai grabnică de forțele eliberate de către acești noi aleși decît de forțele dezvăluite de geniul grec, care le-a însuflețit pe ale noastre vreme atît de îndelungată. Dar rămîne de explicat cum o asemenea perfecțiune a putut să izvorască dintr-o asemenea abjecție, și poate că tocmai aceasta ne-a învățat studiul civilizațiilor care s-au dezvoltat anterior sau exterior elenismului. Abjecția este peste tot aceeași, desigur — cel puțin la popoarele de artiști, căci există popoare morale, sau relativ morale — dar poate că ea este în alte părți mai puțin evidentă, mai puțin rezistentă, mai puțin generalizată, mai puțin agresivă, mai puțin iremediabilă decît în Grecia,

și adesea înnobilată de virtuțile mistice sau aristocratice pe care grecii nu le cunoșteau. Iată ce dă artei grecești acel caracter atît de ordonat, în opoziție aproape diametrală, în toate manifestările sale, cu ceea ce este esențial în istoria, obiceiurile, viața publică și privată a națiunii grecești răspîndită, de trei mii de ani, în jurul Mediteranei orientale.

Grecii urmăresc un absolut, dar cum el este oarecum mărginit, ei cred cu candoare în posibilitatea realizării sale imediate. Imaginația lor nutrește dorințe cumplite, dar aceste dorințe, indiferent de ceea ce spun sau poate gîndesc ei, nu merg dincolo de prada vie la care vor să ajungă, și dacă își îmbracă pretextele într-un idealism ingenuu, acesta se prăbușește ca un decor de încîată ce prada se ascunde. El se repede dintr-un salt către această pradă, apucînd pe oricare drum, cel mai adesea fără să cugete. Cugetă doar atunci cînd se ivește obstacolul, și primejdia. Grecul se teme de două lucruri, de responsabilitate și de moarte. El nu-l urmează niciodată pînă la capăt pe cel care o caută pe prima și care știe să o accepte pe cea de a doua, și, după ce pe neașteptate l-a idolatrizat pentru că îi măgulea dorința, aprinzîndu-i imaginația, îi rezervă brusc calomnia și martiriul. Și cum dorința îl mînă dincolo de puterile sale, dacă aceasta nu-i este pe deplin satisfăcută, el își învinuiește de neputință căpetenia. Omul de seamă îi e dușman, pentru că faptele sale provoacă cugetarea, acțiunea, războiul. Războiul fără sfîrșit, care nu este altceva decît pasiunea transpusă pe plan politic, întreținut de

instabilitatea, deruta, renașterea dorinței, de imposibilitatea de a renunța la el din pricina prăzii vizibile, de imposibilitatea de a-l duce la bun sfîrșit din cauza sacrificiilor și a nenorocirilor pe care le determină și întreține. Rodul său este apolinismul, cu atît mai splendid, trebuie să o spunem, cu cît drama, mai cumplită, formează cîțiva oameni superiori și mai înflăcărați în a-l stăpîni. El reprezintă ordinea ideală stabilită de către spirit în haosul opiniilor și intereselor antagonice, în rivalitatea sălbatecă a partidelor, necesitatea frenetică, mereu întreruptă, de a pune stăpînire pe un bun material căruia poftele dezlănțuite îi dau o aparență de nălucă schimbătoare și de neatins, irupția continuă, în imaginația surexcitată a unei mulțimi inteligente, turbulente, nesățioase, de imagini clare și precise pe care speră că le va realiza. Expresia lui socială esențială este gimnastica; ea menține, în mijlocul dezordinei, dorința imperioasă de a impune tuturor o disciplină capabilă să asigure continuitatea efortului intelectual însuși. Omul de seamă, artist sau luptător, este ca un nerv întins între cele două extremități ale unui arc care vibrează într-una, și pe care îl mînjesc sîngele și noroiul. Și, prin amîndouă aceste extremități, această rasă josnică, dar pasionată, și pe care o pustiește setea de a domina, este totuși o mare rasă, ceea ce dovedește, încă o dată, că civilizația și morala nu coincid întotdeauna. Grecul nu valora, din punct de vedere moral, mai mult în timpul lui Pericle, și nici chiar al lui Pisistrate, decît în timpurile mai puțin eroice ale lui Filip sau Sylla. Dar el

nu pierduse, sub Pericle sau Pisistrate, cumplita energie vitală care i-a permis să traverseze de la un capăt la altul drama, aflînd în asta privilegiul de a da cîtorva oameni misiunea de a o stiliza. Imoralitatea nu începe decît atunci cînd forţa descreşte.

Vedem, aşadar, de ce, chiar şi în manifestările cele mai înalte ale geniului grec, nu trăieşte nici o iluzie superioară. Este pur şi simplu vorba de a ajunge la forma absolută. E o inteligenţă pură şi perfectă, dar limitată. Beţia mistică îi este interzisă filozofului prea subtil care vede dezgolite înaintea lui mobilurile mereu interesate şi conştient interesate ale tuturor actelor, ca şi sculptorului prea clarvăzător căruia, în contrast evident cu omul pe care-l hrăneşte, o natură prea armonioasă şi măsurată nu-i prezintă nici un abis spre explorare, şi nici o contradicţie de ordin plastic spre rezolvare. Energia lor încordată comandă soluţii simple, pentru că simple sînt şi gesturile omului, şi aspectele lumii. Misterul universal scapă sufletului grec, pentru că el îl îngrădeşte în limitele raţiunii.

Dar tocmai prin aceasta arta greacă, fiind cea mai puţin misterioasă din cîte se cunosc, este misterul artei. Ea este în contradicţie radicală cu principiul adînc al artei însăşi, care constă în a imagina pentru noi o lume interioară vie şi care se îmbată cu o iluzie atotputernică, şi de a da o imagine a acestei lumi care să nu fie reprezentarea exactă a lumii noastre exterioare. Orice simbolism îi este străin. Este naturalistă. Şi dacă, în dorinţa sa de absolut realizabil, ea înfrumuseţează natura, o face în sensul îngust în care

aceasta a învăţat-o. Ea nu transpune, nu stilizează, nu schematizează şi nici chiar nu rezumă. Exprimă în mod perfect. Împinge splendoarea fizică a vieţii, fizică, doar atît, pînă la limita indiciilor formale pe care viaţa i le-a revelat. Spune totul, cum nu se va şti a spune niciodată mai bine, şi nici, fără îndoială, la fel de bine, dar nu sugerează aproape nimic. Iată de ce e incomparabilă şi limitată. Este antropomorfică, desigur, pentru că nu vede nimic dincolo de forma omenească ajunsă la punctul cel mai riguros de adaptare la funcţia sa şi de armonie. Nu este antropocentrică. Limitînd la reprezentarea obiectului, perfecţionat printr-un studiu atent, expresia pe care o dă lumii, îşi interzice să caute în omul însuşi mijloacele de a lărgi lumea şi de a-i spiritualiza la infinit şi în mod inepuizabil aspectele.

Se pare, de altfel, că a făcut cotitura în momentul în care a atins, cu Fidias, culmea neasemuită a idealismului său naturist pe care forţa lui Fidias o impune succesorilor lui ca pe o limită raţională a cărei depăşire o interzice. Apollo, învingător al lui Dionisos, avea să moară din pricina victoriei sale. Un ritm mai larg, o atmosferă muzicală, un apel către forţele cosmice, care ar fi putut să-i revele analogia universală tresăreau în doctrinele confuze ale filozofilor şi în creaţiile echivoce, dar îmbătătoare, ale sculptorilor care preced epoca războaielor medice şi a realizărilor clasice ale geniului grec. Moraia şi raţiunea învinge, în secolul V, spre binele mulţimilor, poate, şi al explorării drumului unic pe care politica şi ştiinţa moderne au apucat în cele din urmă. Dar aceasta, în detri-

mentul beţiei grandioase care dă celei mai umile forme ieşite din mîinile sculptorului din Egipt, China sau Hindustan, privilegiul de a părea că aparţine întotdeauna unui ansamblu invizibil care ne depăşeşte şi ne înconjoară şi ale cărui unde subtile o pătrund neîncetat. E cu neputinţă să reuneşti într-un echilibru mai stabil decît acela pe care ni-l oferă arta lui Fidias, toate elementele de senzualitate şi de voinţă, de sensibilitate şi de inteligenţă care dau universului nostru familiar acel caracter de umanitate pe care îl repudiem adesea cînd nu sîntem în prezenţa sa, dar care ne emoţionează întotdeauna atît de puternic de îndată ce ne regăsim în el. E cu neputinţă, dimpotrivă, de a interzice mai complet imaginaţiei noastre suprasensibile, înfăţişîndu-i imaginea unei asemenea perfecţiuni, să pătrundă mai adînc în imperiul interior al sufletului şi, ca urmare, de a-i permite să desprindă de aici o formă — mai puţin adevărată prin detaliu, mai strălucitoare prin ansamblu — care simbolizează şi rezumă cea mai secretă aspiraţie a sa.

Această artă splendidă, cea mai înţeleaptă, cea mai raţională dintre toate, ne apare, tocmai pentru acest motiv, într-un anume fel monstruoasă. Putem transpune arta hindusă, sau chineză, sau chiar egipteană, atît de vii prin spiritul lor, într-o lume imaginară în care ele ar fi pe deplin viabile prin rigoarea lor structurală. Putem transpune arta olandeză, sau spaniolă, în însăşi lumea noastră, şi vom vedea trăind printre noi realizările lor, care s-au mărginit să urmărească extrema caracteristică sau extrema asemănare, dacă

îl exceptez pe Rembrandt, pe Greco şi pe Goya. Forma greacă, perfectă la modul ideal, este imposibilă în afara ei însăşi şi nu poate fi situată. Ea se exilează involuntar. Însufleţită şi aşezată în mijlocul oamenilor, ea n-ar părea nici familiară, nici străină ; am vedea în ea, desigur, un aspect posibil sau de dorit a noi înşine, dar tarele, lipsurile, îndoielile noastre, şovăielile şi jumătăţile noastre de măsură nu s-ar recunoaşte în ea. Într-o lume ideală, ea ar părea imobilă, cristalizată, prea limitată şi nu îndeajuns de stranie pentru a ne face să întrezărim abisurile noastre interioare. Ea face, dimpotrivă, tot ce poate pentru a ni le ascunde. Dar omul dintotdeauna este mai complex decît ea, dacă nu mai ambiţios. El vrea să-şi ţină neîncetat pregătite toate posibilităţile sale. Fidias îmi pare a fi un fel de Sfînt Paul al ordinii estetice. Cum îi repugnă atît să accepte omul aşa cum este, cît şi să-l transpună într-un univers arbitrar dar conceput logic, care refuză să fie exact ca obiectul, pentru a îmbrăca forma nelimitată, schimbătoare, poliritmică a însuşi spiritului, el îl transformă pe om într-un idol pe care îl aşază la extremitatea efortului, ceea ce îl face inaccesibil. Realizat, omul perfect ar simţi în chiar acea clipă cum moare efortul în inima sa. Se poate spune că, din acest punct de vedere, arta greacă, artă care n-a făurit totuşi niciodată vreun monstru, este mai mincinoasă decît arta egipteană sau chineză, care au făurit nenumăraţi. Umanitatea sa perfectă capătă un accent monstruos fiindcă a crezut în realitatea acestei minciuni.

IZVOARELE ARTEI GRECEȘTI

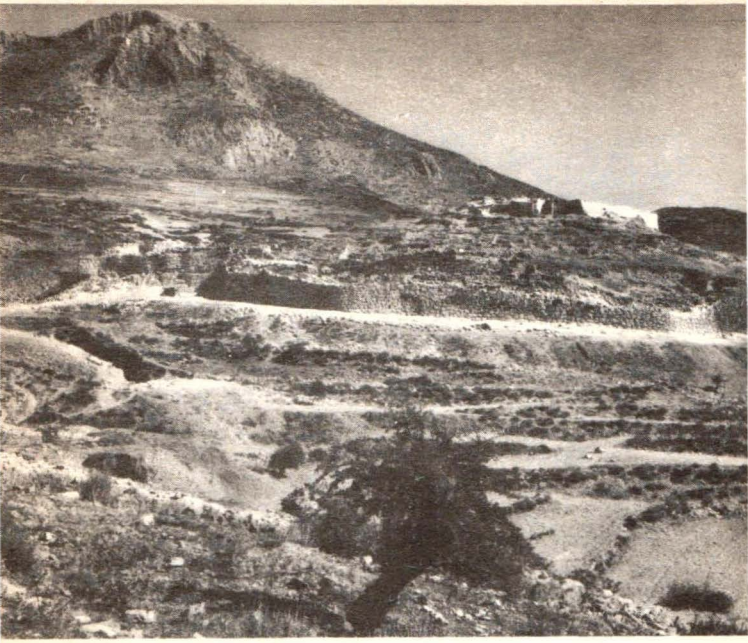
I

Cu condiția să le respecți, să nu le restaurezi, să lași, după ce le-ai cerut să-ți spună taina lor, cenușa secolelor, oasele morților, rămășițele îngrămădite ale vegetațiilor și raselor, veșmîntul etern al frunzișului să le acopere din nou, destinul ruinelor este emoționant. Prin ele ajungem în adîncurile istorici noastre, întocmai cum sîntem legați de rădăcinile vieții noastre, prin doliile și suferințele care ne-au făurit. O ruină nu îndurerează decît privirea omului incapabil să participe prin fapta sa la cucerirea prezentului.

Nu există voluptate mai bărbătească decît aceea de a cere vechilor noastre dureri să ne spună cum au putut determina faptele noastre prezente. Nu există voluptate mai bărbătească decît aceea de a cere urmelor lăsate de cei care ne-au pregătit casa noastră de azi să ne dezvăluie, prin ceea ce au fost, de ce sîntem ceea ce sîntem. O statuie care iese din pămînt șiroind de umezeală, o bijuterie oxidată, un ciob de oală purtînd urme de pictură sînt mărturii care ne învață cu mult mai mult despre noi înșine decît despre oamenii dispăruți care aduc aceste mărturii. Arta trăiește în viitor. Ea este rodul durerilor, dorințelor, speranțelor populare care nu-și vor realiza făgăduielile

decît mai tîrziu, foarte încet, pe măsura nevoilor noi ale mulţimilor, şi emoţia noastră ne va spune dacă străvechile presentimente ale oamenilor nu i-au înşelat.

Idolii primitivi, bijuteriile, vasele, bucăţile de basoreliefuri, picturile şterse pe care le-am găsit la Cnossos în Creta, la Tirint şi la Micene în Argolida, ne tulbură în asemenea măsură tocmai pentru că cei care le-au lăsat au rămas pentru noi plini de mister şi pentru că este reconfortant să constaţi în legătură cu aceste fiinţe necunoscute, că sub variaţia aparenţelor şi reînnoirea simbolurilor, emoţia şi inteligenţa nu-şi schimbă niciodată calitatea. De-a lungul acţiunii neîntrerupte, chiar obscure şi fără de istorie, a generaţiilor care ne-au format, sufletul vechilor popoare trăieşte într-al nostru. Dar ele nu ne par a participa la propria noastră aventură decît dacă spiritul lor tăcut însufleţeşte încă feţele de piatră în care ne recunoaştem dorinţele mereu tinere sau dacă auzim zvonul trecerii lor pe pămînt în prăbuşirea templelor pe care ei le-au ridicat. Egiptul, chiar şi Caldeea, prin Asiria şi Persia care o continuă pînă la noi, îşi proiectează umbra sub paşii noştri. Ele nu ne vor părea niciodată foarte îndepărtate. Grecia primitivă, dimpotrivă, care nu intră în lume decît cîteva secole după ele, se îndepărtează mult mai mult în imaginaţie, pînă în zorii istoriei. Pînă acum douăzeci de ani nu ştiam dacă urmele aproape şterse, descoperite ici-colo pe malurile şi în insulele Mării Egee, aparţin unor oameni sau unor umbre fabuloase. A trebuit să săpăm pămîntul, să dezgropăm pietrele, să renun-



țăm pentru un timp la ideea de a nu ne regăsi în ele decît pe noi înșine, pentru ca să putem întrezări umanitatea fantomă care popula în preistorie Mediterana orientală. Schliemann, care-l credea pe Homer pe cuvînt, a cercetat cu de-amănuntul cîmpia din Argos, de la Tirint la Micene. Arthur Evans a intrat, în Creta, în labirintul lui Minos, în care Teseu l-a omorît pe

84. Micene.

Minotaur. Mitul şi istoria se întrepătrund. Cînd simbolul rezumă o sută de evenimente de acelaşi ordin, cînd evenimentul real, reprezentativ pentru o întreagă serie de obiceiuri, idei, întîmplări, îmbracă pentru noi aparenţele unei ficţiuni simbolice.[1]

Oare trupul pe care Schliemann l-a găsit, îngropat în aur, sub agora din Micene, era a lui Agamemnon, şi oare Hisarlîk din Dardanele era Troia lui Homer ? Dar ce importanţă are asta ? De la Abraham la Moise, pe vremea cînd Teba domina Egiptul, Marea Egee trăia. Fenicienii înaintaseră din insulă în insulă, trezind la viaţa comercială triburile de pescari care populau Cicladele, Samosul, Lesbosul, Chiosul, Rhodosul, stîncile răspîndite în marea strălucitoare de la Munţii Cretei şi al Peloponezului pînă la golfurile Asiei Mici. Prin ei, spiritul senzual şi crud al Orientului, spiritul tainic al popoarelor nilotice fertilizaseră valurile. Danaos venea din Egipt, Pelops din Asia, Cadmos din Fenicia.

Pescuit, cabotaj, negoţ mărunt de la insulă la insulă, jafuri şi piraterii — o întreagă lume în miniatură de marinari, de negustori şi de corsari trăia aici o viaţă mediocră şi salubră, foarte meschină în raport cu vastele iniţiative comerciale şi cu marile explorări pe care le întreprindeau fenicienii. Produsele lor miroseau a mare. Cu picioarele în apă şi faţa în vînt, ei îşi duceau peştele şi măslinele traficanţilor din Sidon şi Tyr care intraseră în port sub pînze albastre, verzi, roşii, în

---

[1] Victor Bérard, *Fenicienii şi Odiseea.*

vase pe care erau pictate plante marine, caracatiţe, alge, întreaga viaţă unduitoare, colcăitoare şi vîscoasă a adîncurilor. Au trebuit să treacă secole, fără îndoială, pentru ca triburile de pe aceeaşi insulă sau de pe acelaşi ţărm să-şi recunoască un şef, să consimtă să-l urmeze pînă departe, în expediţii viclene şi sîngeroase spre oraşele de pe continent, de unde se vor întoarce cu bijuterii, vase de aur, stofe scumpe, femei. Şi numai atunci acheenii şi danaenii din vechile poeme au îngrămădit pe promontoriile fortificate acele pietre uriaşe, ziduri ciclopice, ziduri pelasgice la umbra cărora atrizii încoronaţi cu aur, asemeni regilor barbari, care, două mii de ani mai tîrziu, vor ieşi din pădurile Nordului, se aşezau la masă în faţa cărnurilor şi vinurilor, cu intimii şi soldaţii lor.

Asemenea origini n-au putut decît să-i rafineze şi să-i înăsprească. Eschil a simţit-o cînd a venit aici, după opt secole, ca să asculte în singurătate ecoul strigătelor de moarte ale înspăimîntătoarei familii. Aceşti piraţi îşi luau drept sălaş, aproape de mare, locuri aflate într-un tragic acord cu viaţa lor de omoruri şi cu orgiile apăsătoare care urmau faptei. Un cerc de coline golaşe, mistuite de foc şi pe care nu le însufleţeşte nici un torent, nici un arbore, nici un strigăt de pasăre. Le aflăm viaţa pe pereţii vasului grosolan cizelat din Vafio, pe frînturile de zid rămase sub dărîmăturile din Tirint şi din Cnossos, bucăţi de frescă, tot atît de liberă ca şi zborul păsărilor de mare, caracterizată printr-o artă de o mare candoare dar încă de pe acum descompusă. Femei cu sînii dezgoliţi, cu buzele înroşite, cu ochii înnegriţi, înveşmîntate

85. Epoca egeeană. Faestos, vasul cu secerători, steatită. Muzeul de la Heraclion, Creta.

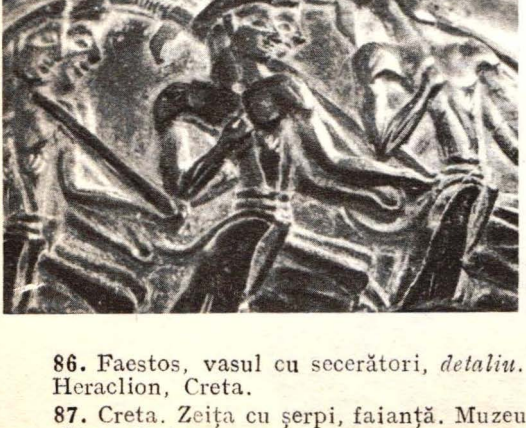
cu un prost gust barbar, cu rochii cu volane, păpuși fardate și artificiale care le erau cumpărate din Orient sau pe care le luau cu forța în expedițiile lor violente. Tauri fugăriți prin pădurile de măslini, tauri galopînd, cabrați, atacînd oameni sau încurcați în plase mari. Citeodată secerători care rîd, care cîntă, o uriașă veselie sub spicele purtate în snopi, dar aproape întotdeauna femela echivocă, fiara sălbatică, monstrul marin : viața voluptoasă și brutală ca aceea a oricărui primitiv ridicat la conducere prin forță sau întîmplare. Puneau să le păzească poarta acropolelor leoaice de piatră cu cap de bronz care dădeau să se ridice, greoaie. Cînd mureau, erau culcați sub un linţoliu de frunze de aur...

Civilizație încă de pe acum putredă, Bizanț în miniatură, în care dramele de alcov dezlănțuiau revoluții și măceluri. Ea a luat sfîrșit ca și celelalte. Dorianul coboară din Nord ca o avalanșă, se rostogolește peste Argolida, pînă în Creta, devastează orașele, rade din temelii acropolele. Grecia legendară intră într-o noapte deasă, din care n-ar fi ieșit dacă barbarii n-ar fi lăsat sub incendiu, intactă, o dată cu regii cu mască de aur, mărturia

materială a trecerii ei prin istorie. Fenicienii părăsesc ţărmurile Peloponezului, Atticei, Cretei şi populaţiile indigene, risipite întocmai ca un stup de albine peste care se năpusteşte un roi de viespi, se răspîndesc pretutindeni, pe coastele Asiei, în Sicilia şi în Italia de sud. Liniştea se aşterne în jurul Greciei continentale. Vor trebui să treacă două sau trei sute de ani pentru ca fenicienii şi acheenii, izgoniţi de invazie, să afle din nou drumul spre golfurile ei.

II

Dorienii n-au spus nimic, în timpul acestui Ev Mediu elenic, nimic din Asia nu a pătruns pînă la ei. Ea înainta de-a lungul insulelor, pas cu pas, recîştigînd cu prudenţă cîte puţin din terenul



86

86. Faestos, vasul cu secerători, *detaliu*. Muzeul din Heraclion, Creta.

87. Creta. Zeiţa cu şerpi, faianţă. Muzeul din Heraclion, Creta.

pierdut. Milo, ca să-şi cumpere de la ea vase, a aşteptat ca meşterii în ceramică din Atena primitivă să dea, în Grecia barbară, primul semn de trezire la viaţa civilizată, cu vasele cu desene geometrice pe care le fabricau la Dipylon. Lentă, dramatică ascensiune în întunecimile sufletului, sub acest cer magnific, în centrul acestei lumi strălucitoare. Pentru ca scînteia să ţîşnească va trebui ca dorianul, fenicianul, fostul egeian devenit ionian să reînnoade legăturile distruse. Atunci flacăra se va întinde cu repeziciune, aprinzînd pe pămîntul virgin focarul de inteligenţă cel mai luminos din istorie.

Poemele homerice, ecouri ale acelei lumi nimicite culese de învinşi, radioasele mituri greceşti care se elaborează confuz în jurul ţărmurilor părăsite sînt, pe acest fond negru, tot atîtea lumini care-l vestesc. Sufletul elenic se înalţă la orizont, purtat pe carul soarelui. Seara, păstorul dorian care-şi aducea caprele de la munte şi matelotul ionian care-şi aducea barca de pe mare îşi spuneau unul altuia poveştile pline de strălucire. Ele transpuneau în imagini vechile noţiuni intuitive pe care le aveau oamenii despre fenomenele naturale, sau înfăţişau lupta strămbunilor împotriva forţelor potrivnice ale unei lumi rău organizate. Naturismul entuziast al sufletului omenesc în toată prospeţimea sa dădea tinerei sale ştiinţe un veşmînt de lumină, de nori, de frunze şi de ape. Întreaga religie, întreaga filozofie, întreg sufletul auster şi fermecător al constructorilor Partenonului se află în acest poem anonim şi confuz, care se înalţă

o dată cu deșteptarea Greciei la viață, cu un zvon de răsărit de soare.

„Miracolul grec" era necesar. Întreaga lume antică îi pregătise și-i dorise venirea. În timpul tăcerii fecunde, cînd dorienii acumulau în ei forța pămîntului, lor, Egiptul și Asiria erau tot în frunte. Dar ele erau descurajate, năpădite de frigul bătrîneții. Făclia, pălind, se înclina spre o rasă nouă. Ele aveau să devină inițiatoarele Renașterii elenice, după cum fuseseră îndrumătoarele primei copilării a popoarelor Arhipeleagului.

Barbarul doric, în contact cu un mediu mai puțin aspru, își disciplinase violența, dar rămînea grosolan, necizelat, foarte primitiv. Idolii săi, acei Xoana pe care-i cioplea cu barda din lemn de stejar și de măslin, doar cu două sute cincizeci de ani mai înainte de a construi Partenonul, sînt atît de fruști încît par anteriori oaselor gravate de vînătorii de reni. Astfel, o rasă cu totul incultă avea să intre în posesia moștenirii intelectuale a Egiptului și Asiei, care-i vor cere, în schimbul înaltei lor spiritualități și a profundului lor senzualism, elanul și puterea virilității sale. Locuitorii țărmurilor dorice, ai insulelor care ocupau centrul Mediteranei orientale, vedeau venind către ei, din largul mării, corăbii tot mai numeroase. Contactele lor cu civilizațiile învecinate se înmulțeau cu fiecare zi. Aflați la încrucișarea tuturor drumurilor maritime ale lumii vechi, ei aveau să o simtă în curînd mișcînd, întreagă, înăuntrul lor. Grecii aveau privilegiul de a locui într-o țară atît de năpădită, de scăldată, de saturată de lumină, atît de bine definită prin propria sa structură,

încît omului nu-i rămîne decît să-şi deschidă ochii pentru a-i cunoaşte legea. Cînd pătrunde într-un golf închis printr-un amfiteatru de munţi, între cerul luminat şi apa care rostogoleşte raze, ca şi cum un izvor de flacără s-ar revărsa sub valurile sale, el se află în centrul unui safir uşor întunecat, incrustat într-un cerc de aur. Masele şi liniile se organizează atît de simplu, tăind profiluri atît de nete pe limpezimea întinderii, încît relaţiile lor esenţiale se înscriu de la sine în spirit. Nu există nici un alt loc în lume care să se adreseze inteligenţei cu mai multă insistenţă, forţă, precizie decît acesta. Toate aspectele tipice ale universului se oferă o dată cu pămîntul, peste tot pătruns de mare, o dată cu orizontul maritim, cu insulele stîncoase, cu strîmtorile aurii şi violete între două mase lichide scînteind pînă în inima nopţii, o dată cu promontoriile atît de calme şi atît de golaşe încît par socluri naturale ridicate pentru sufletul nostru recunoscător o dată cu stîncile repetînd de dimineaţa pînă seara toate modificările spaţiului determinate de mersul soarelui, cu pădurile întunecate din munţi, cu pădurile în

88

89

culori pale din văi, o dată cu dealurile înconjurînd din toate părțile cîmpiile aride, cu rîurile măginite de oleandri ; al căror curs poți să-l cuprinzi pe de-a-ntregul dintr-o singură privire.
În afară de partea de Nord, unde se află masive accidentate, rîpe sălbatice, grote sinistre din care ies cu vuiet aburi subterani, păduri negre de pini și de stejari, în afară de ținuturile aspre ale legendelor primitive în care omul povestește despre efortul său de a îmblînzi natura dușmănoasă, puține aspecte înfricoșătoare, sau chiar de loc, un pămînt primitor, o climă moderată, dulce, dar destul de aspră în timpul iernii. O viață apropiată de pămînt, activă fără exces, și simplă. Nici mizerie, nici bogăție, ci doar sărăcie. Casa de lemn, veșmintele de piele, apa rece a torenților spălînd praful și sîngele stadionului. Puțină carne pentru hrană, aceea a caprei care paște între crăpăturile stîncilor, puțin vin amestecat cu rășină și miere păstrat în burdufuri, lapte, pîine, fructele ținuturilor secetoase, portocala, curmala, măslina. Nimic în aceste orizonturi, nimic în viața socială din care să se poată naște sau dezvolta tendințele mis-

88. Creta Vas. Muzeul din Argos.
89. Creta. Vas. Muzeul Național din Atena.
90. Micene. Ulcior Muzeul din Heraclion, Creta.

90

91

92

tice. O religie naturistă, foarte frustă în credinţele populare, poate chiar destul de grosolană, dar izvorîtă din surse atît de pure şi atît de poetizate de către cîntăreţi, încît filozofii, atunci cînd vor crede că luptă împotriva ei, nu vor face decît să desprindă din ea concepţia raţională despre lume, pe care simbolurile o ascundeau. Fără îndoială, omul se teme de zei. Dar cum zeii îi seamănă, ei nu-i abat viaţa de la raporturile normale şi naturale care o leagă de cea a oamenilor. Puterea preotului e limitată. Grecia este poate singura ţară străveche în care casta sacerdotală n-a trăit izolată de popor, pentru a-i înfăţişa misterul ca pe un domeniu rezervat. De aici rapiditatea evoluţiei şi libertatea cercetării sale.

III

Abia dacă, foarte la început, arta Greciei se preocupă de puterile duşmănoase care stau în calea primilor noştri paşi. Deşi se pune încă de pe acum sub protecţia forţelor inteligenţei, omul n-a uitat luptele pe care trebuise să le susţină străbunul său împotriva forţelor brutale ale unui univers care-l respingea. Această amintire este înscrisă în sculpturile care-l arătau, pe frontonul Partenonului lui Pisistrate, pe Zeus luptînd împotriva lui Tifon, sau pe Heracles doborînd-o pe Echidna. Operă barbară, violent împestriţată cu nuanţe de albastru, de verde, de roşu, amintire a avalanşelor, a peşterilor temute, a munţilor bîntuiţi de

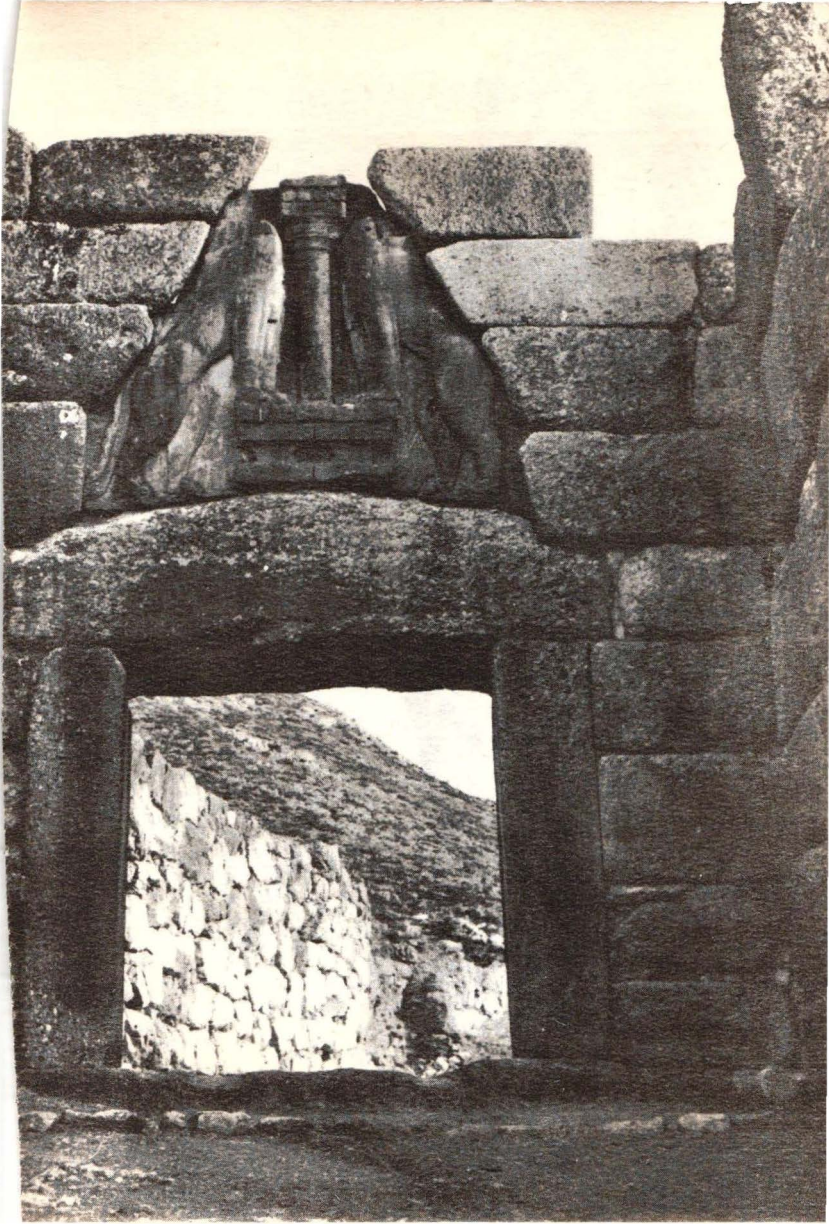
91. Rhyton în formă de taur, steatită. Muzeul din Heraclion, Creta.

92. Epoca miceniană. Vas din Vafio, aur, *detaliu*. Muzeul Naţional din Atena.

vijeliile venite din nord, coşmar de sălbateci încă nu îndeajuns instruiţi de Asia şi de Egipt, dar încă de pe acum curioşi şi dornici de a înţelege. Infernul păgîn va dura puţin.

Templul în care stăpînesc aceşti idoli, tauri, şerpi încolăciţi, feţe uimite cu barbă verde, este, de altfel, esenţa sa, ceea ce va fi şi în cele mai însemnate epoci. Arhitectura este arta colectivă, necesară, care apare prima, care moare prima. Nevoia primordială a omului, după hrană, este adăpostul, şi pentru a clădi acest adăpost el face apel pentru prima oară la însuşirea pe care o are de a descoperi, în construcţiile naturale, o logică din care va ieşi treptat legea, care-i va permite să-şi organizeze viaţa conform planului universal. Pădurea, falezele sînt marile lui educatoare în domeniul abstracţiei geometrice, omul aflînd de la ele cum să-şi înalţe case care să poată rezista asaltului ploilor şi al vijeliilor. La Corint se construieşte încă de pe acum un templu cu coloane scunde, foarte groase, ieşind de-a dreptul din pămînt şi ridicîndu-se dintr-o bucată pînă la antablament. Mai multe dintre ele sînt încă în picioare. Ele sînt înspăimîntătoare la vedere, negre, roase de vreme întocmai ca nişte arbori bătrîni, tot atît de neînduplecate ca şi spiritul ţinuturilor peloponeziene. Ordinul doric va avea la origine acele case ţărăneşti ce mai pot fi încă văzute în cîmpiile Asiei Mici, făcute din arbori înfipţi în pămînt alcătuind patru linii ce formează un dreptunghi, şi care susţin alţi arbori orizontali pe care va fi aşezat acoperişul. Forma frontonului vine de la înclinarea acestui acoperiş, calculată

93. Micene. Poarta leilor.



pentru scurgerea ploilor. Templul grec, chiar cînd va realiza combinaţiile intelectuale cele mai lucide şi cele mai voluntare, îşi va înfige adînc toate rădăcinile în lumea materială, a cărei lege o formulează.

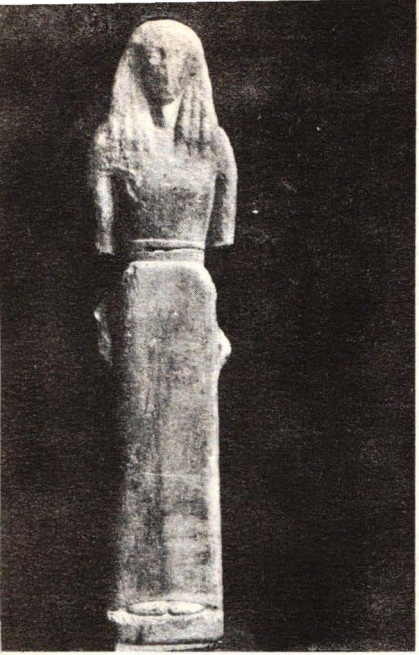
Pe sculpturile acestor tîmple şi-a lăsat urma spiritul Asiei. Ele se vor continua pînă în secolul de aur, dar atît de asimilate geniului elenic care se naşte, încît nu te poţi gîndi, văzîndu-le, la o imitaţie directă, ci mai curînd la acele asemănări nesigure şi trecătoare care se ghicesc pe chipul copiilor. *Apollonii* arhaici dorieni, statui surîzătoare şi groaznice în care forţa urcă nestăvilită, ne fac fără îndoială să ne gîndim la formele egiptene cu care se aseamănă prin piciorul pe care-l ţin înainte, prin braţele lipite de torsul ţeapăn. Dar asupra acestui hieratism spiritul teocratic nu are nici o putere. Arta dorică este dintr-o bucată, mult mai puţin subtilă, mult mai puţin rafinată, mult mai puţin conştientă decît cea a sculptorilor din Teba. Între planurile sculpturale foarte fruste, trecerile sînt abia indicate. Domină grija de a exprima viaţa muşchilor.

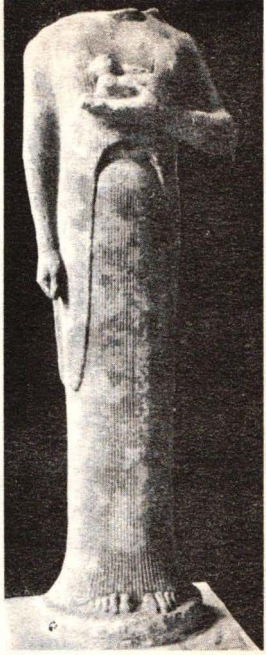
Aceşti *Apolloni* sînt nişte atleţi. Şi iată că gimnastica atletică, această instituţie necesară care va permite Greciei să dezvolte, o dată cu supleţea spiritului, în căutarea sa constantă a echilibrului universal, forţa braţelor şi a picioarelor — s-a născut. Încă de pe acum, dint toate regiunile lumii greceşti, din insule, din coloniile îndepărtate din Italia şi din Asia, bărbaţii tineri vin să-şi dispute la *Olimpia* şi la *Delfi* coroana de măslin. Pentru a fugi, pentru a lupta, pentru a arunca discul, ei

94. Artă dorică (sec. VI î.e.n.). Atlet, bronz. Colecţie particulară.

sînt goi. Artiştii care vin de pretutindeni la aceste întîlniri naţionale, ca tot ce răspunde la numele de elen, au sub ochi spectacolul mişcărilor scheletului omenesc şi al muşchilor ce se rostogolesc sub pielea brună, jupuită, întărită de cicatrici. Sculptura greacă se naşte pe stadion. Îi va trebui un secol ca să iasă din limitele lui şi să se înscăuneze pe frontonul Partenoanelor definitive, spre a deveni educatoarea poeţilor şi, mai tîrziu, a filozofilor. Ei vor veni să-şi hrănească spiritul contemplînd spectacolul raporturilor din ce în ce mai subtile pe care ea le va stabili în lumea formelor în mişcare. Nicicînd, n-a existat exemplu mai glorios şi mai izbitor al unităţii acţiunii noastre: atletismul, prin intermediul sculpturii, este părintele filozofiei, cel puţin al filozofiei platoniciene, a cărei primă grijă a fost să se întoarcă împotriva sculpturii şi atletismului pentru a le nimici.

Grecia, prin Apollonul doric, trece de la arta primitivă la arhaismul propriu-zis. Artistul priveşte forma cu mai multă atenţie, desprinde anevoie din ea sensul şi îl transpune în opera sa cu atîta intransigenţă încît îi impune o aparenţă de edificiu, a cărei arhitectonică pare a nu mai trebui schimbată. Peloponezul devine marea pepinieră de cioplitori în marmoră arhaici: Cleoetas, Aristocles, Kanakhos, Hagelaidas deschid ateliere în Argos, Sicione, şi Sparta, citadela idealului doric devine, înaintea Atenei, focarul gîndirii greceşti. Dar elenismul integral nu-şi va găsi aici hrana. Sparta e departe de drumurile lumii vechi, închisă într-o vale singuratecă şi fertilă unde curg torenţi de munte, despărţită de largile orizonturi





96

prin crestele stîncoase ale Taigetului, pe care zăpada le acoperă pînă şi vara. Poporul care o locuieşte este la fel de închis ca şi ea, şi acest mediu izolat va menţine vreme îndelungată egoismul său voluntar. Atena, dimpotrivă, se află în centrul Mediteranei orientale, şi aproape de mare. Ea este punctul de întîlnire al elementului doric, pozitiv şi disciplinat, care urcă din sud spre Corint, Egina

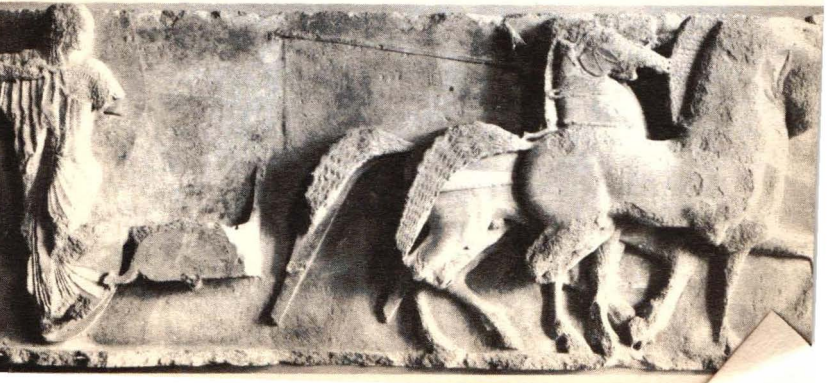
95. Artă ionică. Artemis din Delos (sec. VII î.e.n.). Muzeul Naţional din Atena.

96. Artă ionică (Sec. VI î.e.n.). Hera, Muzeul din Berlin.

și Attica, în căutare de ținuturi pe care să le supună, și al elementului ionic care îi aduce, prin intermediul insulelor, spiritul artistic al Asiei, rafinat și devenit mai subtil prin deprinderea negoțului, diplomației și contrabandei. Gloria Spartei constă, în fond, în a oferi Atenei un teren virgin de fecundat și, de asemenea, hărțuind-o fără încetare, în a o fi ținut cu atenția veșnic trează, în a o fi obligat vreme îndelungată să-și cultive energia. Atena, călită prin aceste lupte, nu va întîrzia să-și arate superioritatea. Cînd soldații lui Darius îi vor urma pe negustorii asiatici spre țărmurile Europei, ea este cea care va lua conducerea Greciei, în timp ce Sparta, zăvorîtă în cultivarea oarbă a interesului ei personal, nu-i va fi egală decît după luptă.

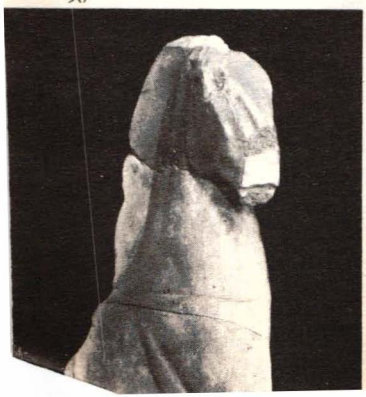
Unde trebuie căutată prima etapă a artei ionice în drum spre Attica, zorii nesiguri ai marelui senzualism oriental însănătoșit prin mare și rafinat prin negoț, care va revărsa în sufletul dorian un mare val de umanitate? Hera din Samos este poate încă și mai țeapănă decît atleții pelopone-

97



zieni, după cum este mai aproape de Egiptul sait, în plină înflorire în acel moment, invadînd forma hieratică cu feminitate. Un veşmînt strîmt de stofă îi strînge picioarele alipite, dar, sub vălul care o acoperă, uşor şi cutat ca o apă, umerii, braţele, pieptul, şoldurile cambrate au profiluri graţioase şi pline de mişcare, ale căror planuri se întîlnesc şi se întrepătrund cu suavitatea unei mărturisiri. Acest spirit saturat de iubire se va impune foarte repede pe continentul grec. Încă de la sfîrşitul secolului al VI-lea, arta dorică şi arta ionică se învecinează peste tot, fără să se fi recunoscut între ele. La Delfi, Grecia asiatică întîmpină cu un surîs misterios, în pragul *Tezaurului Cnidienilor*, pe asprul sculptor din Peloponez care a aşezat pe frontonul sanctuarului lui Apollo femei, lei, cai formidabili. Cariatidele care susţin arhitrava asiatică sînt nişte femei ciudate şi tainice, ele au o graţie înaripată, animală şi dansantă, ele par a păzi poarta ispititoare a unor sori interiori şi a unor beţii necunoscute. Spiritul doric, spiritul ionic, tînărul ţărănoi strălucind de vigoare, tînăra femeie împodobită, dezmierdătoare, echivocă se întîlnesc şi

98



97. Artă dorică (Sfîrşitul sec. VI î.e.n.). Apoteoza lui Heracles, *detaliu*. Delfi.

98. Artă dorică (sec. VI î.e.n.). Protomă de cal. Muzeul din Delfi.

încep să se iubească... Din unirea lor se va naşte arta atică, artă care, la vîrsta ei adultă, va da marea sculptură clasică, austeră şi vie.

IV

Se lucra bine marmora la Atena, de mai bine de o sută de ani, şi Acropole, mai ales pe vremea lui Pisistrate, se acoperise de monumente şi de statui. Dar Endoios, marele maestru atenian din secolul VI, rămîne încă supus tradiţiilor ioniene. Abia în ajunul războaielor medice, înainte de a se manifesta prin acţiunea colectivă de rezistenţă faţă de năvălitori, sinteza elenică se schiţează în cîteva spirite.

Un popor este, fără îndoială, un organism prea complex şi ale cărui elemente generatoare sînt prea amestecate şi prea numeroase pentru ca să se poată determina, în toate actele care îl exprimă, gradul de influenţă al fiecăruia dintre aceste elemente. El este asemenea unui fluviu făcut dintr-o sută de rîuri, dintr-o mie de torente sau pîraie

100

99. Artă ionică (sec. VI î.e.n.). Atena, bronz. Muzeul Naţional din Atena.

100. Endoios (Mijlocul sec. VI î.e.n.) Moscoforul, *detaliu*. Muzeul Acropolei, Atena.

care îi aduc de-a valma zăpada tîrîtă de avalanşe, noroiul pămînturilor argiloase, nisipul şi silexul, răcoarea şi mireasma pădurilor pe care le-au străbătut. El este fluviul, o mare unitate vie, rostogolind aceleaşi ape în acelaşi vuiet. Oamenii unui aceluiaşi timp realizează toate treptele intermediare necesare pentru ca viitorul să poată trece de la unii la alţii fără efort, nemaiaflînd în ei decît sentimente asemănătoare, deşi fiecare dintre ei se vedea profund deosebit de ceilalţi. Şi oamenii acestui timp sînt legaţi de cei care îi precedă şi de cei care îi urmează prin relaţii necesare, în care se manifestă continuitatea misterioasă a acţiunii noastre. Nu este posibil să fixăm clipa, nici să indicăm opera în care a încercat să se definească pentru prima dată ceea ce numim astăzi sufletul elenic. Nu putem decît să ne îndreptăm privirile către acelea care lasă să se întrevadă primele semne, către acelea peste care pare să treacă primul suflu de libertate şi de bucurie spirituală, pentru a încerca să surprindem trezirea la frumuseţea vieţii a unei noi umanităţi.

Femeile tinere găsite acum douăzeci de ani aproape de Erechteion, în rambleul de susţinere al Partenonului, unde lucrătorii greci le puseseră după jefuirea şi incendierea Acropolei de către soldaţii lui Xerxes, au poate, primele, beatitudinea care o vesteşte. Fără îndoială, parfumul insulelor e încă a toate stăpinitor. Ele vor mai ales să placă, sînt femei, o putere de dragoste invincibilă radiază din ele, le înconjoară şi le însoţeşte cu un alai de dorinţe. Dar văzîndu-le suprafeţele sigure, echilibrul net şi puternic, nu te poţi îndoi că meşterul

doric care lucra atunci la Egina, la Corint, la Atena chiar, a avut contacte repetate cu emigrantul ionic pe care cucerirea persană l-a aruncat asupra Occidentului.

Aduse din Orient de către aventurierii mării, bărbaţi meşteri în a spune poveşti mincinoase, îmbătătoare şi sălbatice, ele se feresc să sperie lumea austeră şi aspră pe care au venit s-o viziteze. Stau nemişcate, ţinîndu-şi rochia cu mîna. Părul roşu care le atîrnă pe spate şi ale cărui cosiţe, trecute de fiecare parte a gîtului, cad pe piept, este împletit în coade şi încreţit, vopsit, fără îndoială, şi împodobit cu nenumărate bijuterii. Fruntea poartă cîteodată diademă, încheietura mîinii este încercuită de brăţări, urechile poartă cercei. Sînt vopsite din cap pînă-n picioare, cu albastru, roşu, ocru, galben, şi ochii lor de smalţ sclipesc în chipul surîzător. Aceste făpturi barbar colorate, strălucitoare şi bizare ca păsările tropicelor, au puternica savoare a femeilor din Orient, fardate, împodobite, poate vulgare, fascinante totuşi, îndepărtate, fiinţe de poveste, animale puerile, sclave răzgîiate. Sînt frumoase. Le iubim cu o dragoste nesfîrşită. Din şoldurile lor strîmte şi puternice a ieşit munca noastră.

Ele au contribuit la răsturnarea noţiunilor ciudate pe care le sădise în noi idealismul academic pentru care marmora imaculată şi calmul atitudinilor este, de trei sute de ani, emblema sentimentală a unei seninătăţi doar aparente şi care exprimă reacţia unei energii mereu încordate tinzînd a depăşi oroarea de convulsiile şi de războaiele care pustiesc cetăţile. Culoarea nu se potri-

veşte cu lipsa de obiceiuri violente şi îndoielnice. În orice caz, pînă la înflorirea completă a artei sale şi probabil pînă la căderea sa, Grecia şi-a pictat toţi zeii. Vopsiţi în nuanţe de albastru şi roşu, vii ca nişte bărbaţi şi femei adevărate, ei prindeau viaţă o dată cu venirea zilei, participau la surprizele şi la sărbătorile luminii, se mişcau în adîncul umbrei care începea să se lase. Aparţineau mulţimii care mişuna la poalele Acropolei, mulţimii din porturile Orientului, grăbită, zgomotoasă, familiară, ieşeau din străduţele murdare în care cîini pribegi se ceartă pe rămăşiţe de măruntaie, cu tarabe pe care sîngerează hălci de oi şi de miei, cu fructe, munţi de mirodenii, stofe vopsite, podoabe de sticlă, răspîntii pitoreşti, pline de hămăituri şi de strigăte, de miros de usturoi, de putreziciune şi de aromate. Copii goi, negustori dubioşi, marinari cu feţele înăsprite de vînt, femei cu ochii vopsiţi, îmbrăcate în rochii ţipătoare. Templele şi monumentele, vopsite cu ocru, vermion, verde, azur şi aur, au tonurile cerului, ale spaţiului marin năpădit de roşu purpuriu sau de verde, ale mării violete sau albastre, ale pămîntului, ale veşmîntului său de arături sărace şi de frunzişuri uscate, măslini lăptoşi, chiparoşi negri, unindu-şi formele lor cu formele mereu prezente ale golfurilor sinuoase şi ale colinelor. Care este rolul sculptorului? Să echilibreze cu luciditatea şi fermitatea inteligenţei toate aceste elemente disparate pentru a impune raporturi clare şi direcţii armonioase haosului lor aparent.

Mitul apolinic veghea, în conştiinţa încă obscură, dar puternică, şi saturată de credinţă primitivă,

a cioplitorilor în marmoră atenieni. Ciudatele femei care puseseră stăpînire pe fortăreaţa ateniană nu le vor slăbi decît pentru foarte scurt timp rezistenţa faţă de hoardele asiatice, pe care le precedau de aproape. Elementul orgiastic şi sentimental reprezentat prin policromie întîlnea, încă de pe acum, susţinînd din toate părţile atrăgătoarea şi surîzătoarea sa acţiune, planuri nete, contururi

101. Artă ionică (Sfîrşitul sec. VI î.e.n.). „Orantă". Muzeul Acropolei, Atena.

precise, un extraordinar elan spre dominarea impulsivității senzuale prin sănătatea senină a raţiunii născînde. Sufletul miraculos şi obosit al Asiei îşi redobîndeşte puterea şi credinţa în contact cu o energie virilă pe care o luminează cu inteligenţa ei, printr-un schimb neaşteptat. Asistăm la clipa misterioasă în care floarea îşi va desfăşura la lumină freamătul petalelor sale pînă

102. Artă ionică (Sfîrşitul sec. VI î.e.n.). Femeie din Samos. Muzeul Acropolei, Atena.

atunci strînse în teaca lor verde. Aceşti idoli reprezintă, poate, cel mai frumos efort pe care l-a săvîrşit omul pentru a-şi descoperi în conştiinţă încuviinţarea instinctului său. Există aici o încordare spirituală emoţionantă, o energie care se străduie să găsească acordul nostru de o oră cu o lume a cărei armonie tainică presimţim că sălăşluieşte în noi. Nevinovate ca tinereţea, perverse ca dorinţa, ele sînt ferme şi libere ca voinţa.

Cu ele, arhaismul grec şi-a însuşit întru totul concepţia arhitecturală a formei, care poate fi foarte periculoasă pentru că există riscul, ca la egipteni, de a nu se mai ieşi niciodată din ea. Fără ea, nu există sculptură. Ea este mai elevată, în ochii unora, decît expresia echilibrată a destinului nostru fizic, pe care secolul al V-lea o va realiza la greci. A te limita totuşi la ea înseamnă a te opri la aparenţele de absolut, dincolo de care intuiţia nu mai poate înainta, şi a interzice inteligenţei să caute în raporturile sale cu lumea care o înconjoară sensul său mijlociu de umanitate. Înseamnă a-ţi fi frică să abordezi misterul pe care-l ştim de nepătruns şi care se îndepărtează mereu pe măsură ce înaintăm. A reproşa artei greceşti că a fost umană înseamnă a-i reproşa omului că există. Şi, mai mult, înseamnă a uita că arta secolului al V-lea, sfărîmînd cadrele formei arhaice pentru a face să intre nestăvilit în ele pulsaţia şi atmosfera vieţii, a reţinut toate principiile care îi dau forţa şi austeritatea.

Sculptorul egiptean, sculptorul grec din primele secole, preocupat numai să stabilească arhitectura ansamblurilor înainte de a pătrunde în lumea com-

plexă a gesturilor şi a sentimentelor, a găsit legea profilurilor, a fixat întreaga masă în planurile care o definesc şi a întemeiat, prin aceasta, ştiinţa sculpturii. Dar elementul care însufleţeşte blocul şi îi insuflă mişcarea lipseşte, sau cel puţin capătă aici o semnificaţie ermetică ce îl îndepărtează cu fiecare zi de la celălalt drum urmat de către om, ducîndu-l, în mod fatal, către pustiul abstracţiunii pure, închisă din toate părţile. Imobilizată pentru totdeauna, neputînd să-şi extindă cercetările, sculptura egipteană se străduia să facă mai subtilă *trecerea,* unda fără început şi fără sfîrşit care leagă un plan de altul, cufundîndu-se în această căutare pînă la a pierde din vedere forma mamă, care fusese punctul de plecare, şi a muri din pricina acestei uitări, fără speranţă de înviere. Sculptura saită face doar cîteva tentative prea timide de independenţă, ea ia de la capăt acelaşi efort, impune granitului şi bronzului docilitatea argilei, regăseşte unduirea apei, plimbă asupra lor lumina şi umbra precum norii asupra pămîntului. Dar oboseşte modulîndu-şi inflexiunile visului său mult mai repede decît sculptura tebană, pentru că Teba a făcut cel puţin un lung efort pentru a ajunge să formuleze acest vis, şi pentru că după acest vis nu mai există nimic, dacă lumea exterioară rămîne pe veci interzisă. Anteu trebuie să atingă din nou pămîntul. Sculptorul grec, liber să exploreze după placul său lumea aparenţelor, nu poate să nu-şi dea seama că, descoperind legăturile dintre planuri, va descoperi raporturile care leagă omul cu toate fenomenele sensibile care ne dezvăluie universul, şi pe acestea între ele. *Trecerea,* în care egipteanul

103. Artă ionică. „Orantă" (Sfîrşitul sec. VI î.e.n.) Muzeul Acropolei, Atena.

n-a văzut decît un admirabil exerciţiu metafizic, devine, începînd de la greci, instrumentul investigaţiei senzuale şi raţionale. După ei, *trecerea este pe planul sculpturii ceea ce este pentru ştiinţă filozofia.*

Iată de ce ne plac micii idoli vopsiţi, „orantele" uimite şi barbare ale Acropolei primitive. Ele se situează la punctul de încordare maximă a gîndirii greceşti, în momentul decisiv în care geniul omenesc urmează a-şi alege drumul de urmat. Izbucnesc războaiele medice. Atena, în fruntea oraşelor greceşti, dă unul dintre cele mai frumoase spectacole ale istoriei. Ea îşi va căli forţa morală prin sacrificiu şi suferinţă şi va folosi inactivitatea spirituală pe care i-o va aduce războiul pentru a lăsa generaţiei următoare rezerve intelectuale uriaşe, care ţîşnesc în păduri de marmoră, în tragedii, în ode triumfale. Astfel, întotdeauna, în decursul istoriei noastre, o mare înflorire spirituală urmează unui mare efort animal, şi oamenii de acţiune îi zămislesc pe gînditori. Ne apropiem de momentul cînd entuziasmul omenesc va cunoaşte exaltarea sa maximă. Energicele şi blîndele făpturi de marmoră care populau citadela abia fuseseră terminate cînd perşii năvălesc şi le mutilează ; Eschil luptă la Maraton, Pindar face să tremure la suflarea versurilor sale ramurile arborelui sfînt, Sofocle copil se dezgoleşte pentru a cînta *Paean*-ul pe plaja de la Salamina. O asemenea bărbăţie îi însufleţeşte pe artiştii ce vor lucra printre ruinele de pe Acropole, încît, în loc să înalţe statuile dărîmate, ei nu le socotesc bune decît ca să susţină piedestalul acelor statui care dorm în ei.

FIDIAS

I

Sculptura filozofică se naşte din libertate şi moare prin ea. Sclavul, în Asiria, a putut descrie cu forţă ceea ce i se îngăduia să privească, el a putut da formei, în Egipt, o definiţie încremenită tocmai ca disciplina sub care se încovoaie, nuanţată şi emoţionantă ca şi credinţa care-l susţine. Numai omul liber va însufleţi legea, va insufla ştiinţei sale viaţa emoţiei şi va afla în spiritul său creasta valului continuu care-l leagă de totalitatea lucrurilor, pînă în ziua în care ştiinţa îi va ucide emoţia.

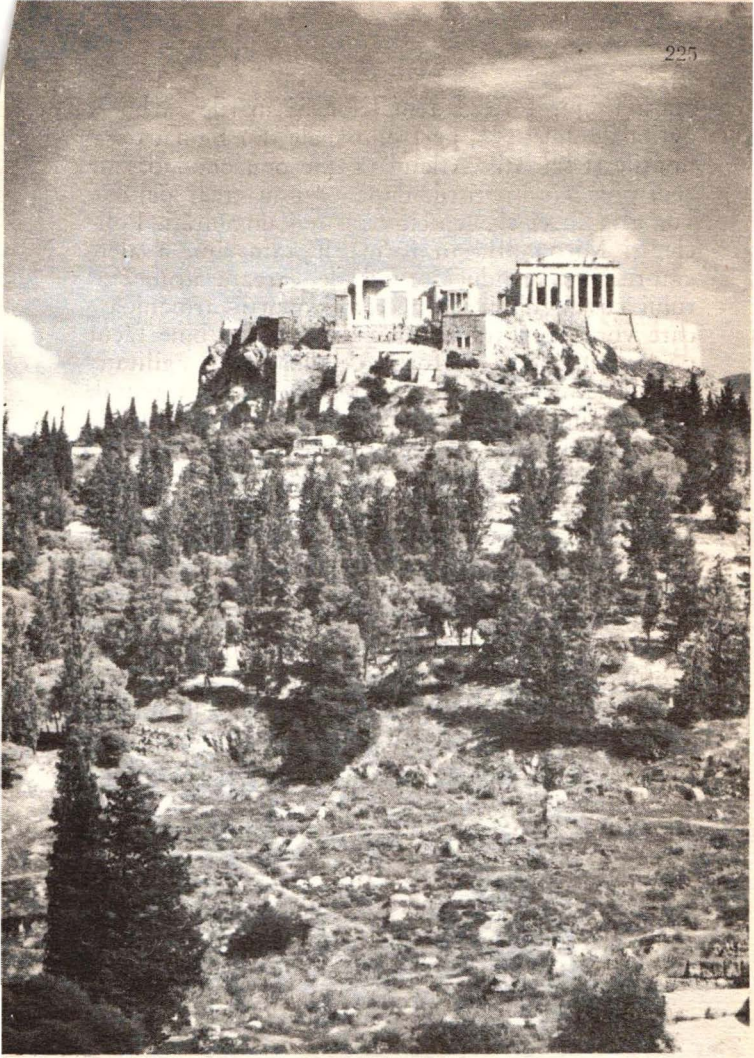
Artistul, în general, se sperie de cuvinte, atunci cînd nu ajunge victima lor. El are dreptate să nu-l asculte, şi mai ales să nu-l urmeze pe filozoful de profesie. Dar greşeşte cînd se teme să treacă drept filozof. Dacă nu avem dreptul să uităm că Fidias audia prelegerile lui Anaxagoras, trebuie să recunoaştem însă că ar fi putut, fără nici un inconvenient, să ignore metafizica. El privea viaţa cu simplitare, dar ceea ce a ştiut să vadă din ea a dezvoltat în el o înţelegere atît de lucidă a relaţiilor care constituie, pentru artist, unitatea şi continuitatea vieţii, încît spiritele generalizatoare au putut desprinde din opera sa elementele metodei din care a ieşit lumea modernă. Fidias, fără ştirea

lor, fără îndoială, i-a format pe Socrate[1] şi pe Platon, materializînd pentru ei în cel mai limpede, mai veridic şi mai uman dintre limbajuri, raporturile misterioase care dau viaţă ideilor.

Spiritul filozofic ia naştere la începutul secolului V, încă şovăielnic, uimit de lumina zilei, o dată cu *Auriga* şi cu statuile din Egina. Ştiinţa sculpturii, care nu trebuie nicidecum să copieze forma, ci să stabilească planurile care ne dezvăluie legea structurii sale adînci şi condiţiile sale de echilibru, se constituie o dată cu el. *Auriga* este drept ca un trunchi de arbore, construit pe dinăuntru, definit prin toate profilurile sale. Este o teoremă de bronz. Dar în cutele veşmîntului său rigid, în picioarele înguste şi goale lipite de sol, în braţul nervos, în degetele desfăcute, în umerii musculoşi, în gîtul gros, în privirea fixă, în craniul rotund, circulă o undă înceată, care, prin mişcări oarecum sacadate, încearcă să răspîndească de la un plan la altul forţele de viaţă solidare care le-au determinat. La războinicii din Egina, aceleaşi suprafeţe implacabile, aceleaşi treceri abrupte, cu ceva în plus: un drum abstract mergînd de la o figură la alta, străbătînd vidul, şi făcînd un tot continuu, încă stîngaci şi fără supleţe, şi oarecum mecanic, dar în care sensul relaţiilor se deşteaptă irezistibil, floare pe jumătate închisă şi fermă care vrea să se deschidă.

Totul se leagă. Evoluţia plastică, evoluţia morală urcă în unul şi acelaşi val pur. Antenor ridică Tiranicizii pe Agora, miturile simbolice se desfă-

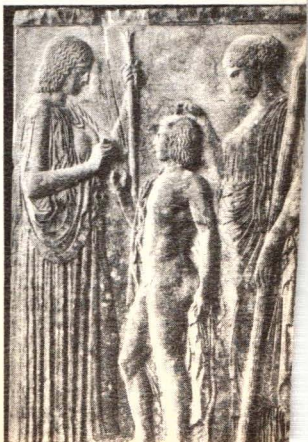
[1] Să nu uităm că Socrate a fost şi sculptor.



104. Atena. Acropole.

şoară în jurul frizei templelor, şi marile războaie naţionale amestecă, pe frontoanele din Egina, divinităţile şi soldaţii. Atletul devine om, omul devine zeu, pînă cînd artiştii, după ce l-au creat pe zeu, vor afla în el elementele unei noi umanităţi. Policlet şi Miron află în forma luptătorului, a alergătorului, a conducătorului de care, a aruncătorului cu discul, ideea acelor proporţii armonioase care vor defini trupul masculin cel mai bine făcut pentru funcţia sa de forţă, de dibăcie, de agilitate, de graţie nervoasă, şi, totodată, de calm moral. La dorianul Policlet puterea aspră şi concentrată, armonia virilă în repaos. La atenianul Miron, armonia virilă în mişcare, vigoarea planurilor musculare care se desfăşoară într-o tăcere vibrantă, cînd tendoanele contractate scot în relief capătul oaselor, cînd şanţurile în adîncul cărora se odihnesc nervii şi arterele, care răspîndesc în trup energia, devin vizibile în momentul efortului între aponevrozele încordate. Unul stabileşte arhitectura profundă a trupului omenesc, forţa sa de coloană nudă, simetria sa vădită, pe care gestul şi relieful formelor abia de o sparg, pentru a întrona

105



106

teorema în senzaţie. Celălalt regăseşte teorema în inima senzaţiei însăşi, prin care viul arabesc se întoarce, răsucindu-şi toate volumele, fremătînd prin toate suprafeţele, în abstracţiunea geometrică. Unul descrie omul în forma sa stabilă, cu osatura sa perpendiculară, cu mănunchiurile de carne ale braţelor şi picioarelor, ale căror unduiri precise acuză sau maschează scheletul, cu pîntecele său îngust, cu pieptul desfăşurat şi sonor, cu cercul claviculelor şi al omoplaţilor purtînd coloana gîtului, cu capul rotund cu privirea liberă care-l continuă fără nici o întrerupere. Celălalt îl descrie în acţiune. Lui Fidias nu-i mai rămîne decît să introducă statica lui Policlet şi dinamica lui Miron în mase mai rotunde, mai pline, definite prin planuri mai largi şi mai luminate, spre a face să strălucească marmora de o viaţă superioară şi spre a da un sens eroic acestei forme şi acestei acţiuni. În cîţiva ani tot atît de rapizi ca şi imaginaţia omenească, antropomorfismul atinge maturitatea sa.

II

Minunat lucru ! Această rasă ţinea să-şi proclame crezul chiar şi prin gura poeţilor săi comici, formaţi de altfel sub influenţa marilor opere, hrăniţi cu miturile trecutului. Să citim în *Pacea* cuvîntul emoţionant, cuvîntul religios al lui Aristofan „Exilul lui Fidias a provocat războiul. Pericle, care se temea să nu aibă aceeaşi soartă şi nu avea încredere în caracterul urît al atenienilor, a izgonit

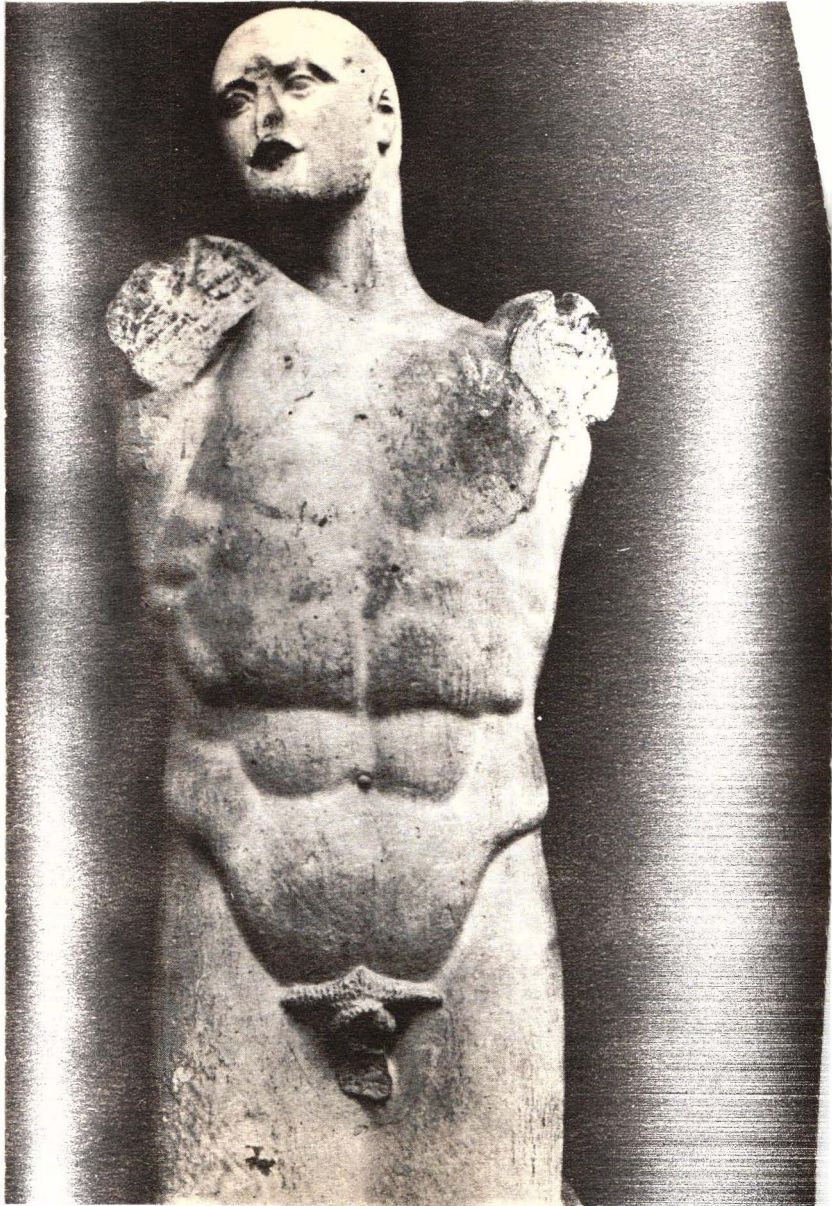
105. Egina (Începutul sec. VI î.e.n.). Templul Atenei.
106. Artă atică (În jurul anului 475 î.e.n.). Demeter din Eleusis. Muzeul Naţional din Atena.

pacea... Pe Apollo ! Nu știam că Fidias e rudă cu această zeiță. Acum știu de ce e atît de frumoasă". Întregul idealism antropomorfic se află aici. Grecul își făurește zeii după chipul omului, și zeul este cu atît mai frumos cu cît omul este mai nobil prin spirit.

Pe acest pămînt simplu, prin această rasă puternică, naturalismul religios urma să ajungă la divinizarea cea mai umană a legilor naturale și morale. Vine poetul, și simbolul dă acestor divinizări chipuri strălucitoare. În fond, grecul adoră, cînd este matur și liber, acordul spiritului său cu legea. În ciuda a tot ceea ce s-a putut spune în această privință, antropomorfismul este singura religie pe care știința a lăsat-o intactă, de vreme ce știința este legea desprinsă din aspectele vieții de către om, și numai de către el. Concepția noastră despre lume este singura dovadă pe care o putem aduce depre existența sa și a noastră.

Legile personificate, zeii deveniți pentru mulțime ființe reale nu sînt tiranii, și nici chiar creatorii oamenilor, ci sînt alți oameni, mai plini de virtute dar și mai nestăviliți în desfrîu. Ei au defectele, pornirile oamenilor, ei au înțelepciunea și frumusețea acestora, ca tot atîtea forțe fatale. Ei sînt idealul uman contrariat de către patimile omenești, legile pe care trebuie, împotriva rezistenței egoismului și a elementelor naturale, să le desprindem din aspectele lumii pentru a le da ascultare. Heracles combate accidentul, adică ceea ce întîrzie și contrariază mersul nostru spre ordine. El pătrunde în păduri pentru a ucide leii, seacă mlaștinile, îi omoară pe oamenii răi și îmblînzește taurii.

107. Auriga victorios (462 î.e.n.). Muzeul din Delfi.



Brațele sale păroase, genunchii, pieptul îi sîngerează de lupta cu stîncile. El ocrotește copilăria voinței organizatoare împotriva adultei brutalități a lucrurilor. Alături de el, Prometeu pleacă spre a cuceri trăznetul, adică spiritul ! Grecul nu-l vrea pe zeul întinderilor înspăimîntătoare, care ucide sufletul și carnea prin mîna preotului său. El îi va smulge focul. Zeul îl ținuiește în durere, dar el își va striga revolta și credința pînă ce Heracles va veni să-i taie legăturile. Omul, de mult ce o dorește, își va crea propria sa libertate.

Astfel, de la om la zeu, de la real la ideal, de la adaptările dobîndite la adaptările dorite, eroul arată drumul. Spiritul omenesc, într-un splendid efort, întîlnește legea divină. Politeismul organizează panteismul primitiv și, cu o admirabilă îndrăzneală, îi descoperă principiile, fără a bănui că flacăra, pe care Prometeu a luat-o pentru o clipă, va mistui lumea vrînd să se izoleze de ea. Nu aflăm în arta care exprimă sufletul elenic senzația de infinit spiritual pe care o dă arta egipteană, de infinit material pe care o dă arta hindusă. Aflăm într-însa o armonie legănată pe care numai ea o are, și care o face să încapă între limitele inteligenței noastre, fără ca aceasta să poată totuși prinde începutul și sfîrșitul melodiei care o leagănă. Toate formele, toate forțele sînt profund solidare, ele trec una în cealaltă prin legea naturală, întocmai cum omul, prin legea morală, se îndreaptă spre divinitate. Fără îndoială, în uriașul univers, a cărui imagine definitivă este cetatea, există antagonisme, acțiuni și reacțiuni, dar toate conflictele parțiale se șterg și se topesc în

108. Artă dorică (sec. V î.e.n.). Atlet, după mulajul de la Școala de Arte Frumoase, Paris.

109. Miron. Discobolul. Muzeul Național, Roma.

ordinea intelectuală pe care omul trebuie s-o constituie. Heraclit afirmă, o dată cu eterna curgere a lucrurilor, identitatea contrariilor și acordul lor profund în euritmia universală.

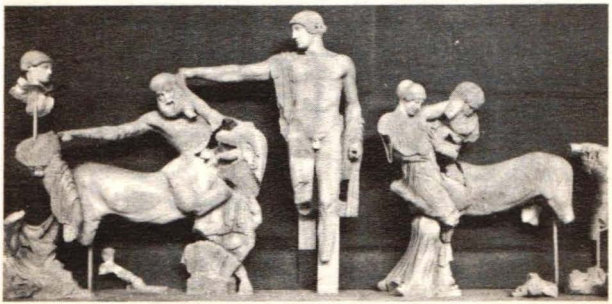
Iată mai cu seamă ce ne învață străvechile frontoane din Olimpia. Cutremurele de pămînt le-au dislocat, omul le-a sfărîmat, risipindu-le, aluviunile Alfeului le-au spălat policromia violentă. Așa cum sînt, cu groaznice goluri, adesea fără cap, fără tors, aproape întotdeauna fără membre, susținute de cîrlige de fier, ele rămîn unitare, coerente, solidare, așa cum se ridicau la picioarele Cronionului, în Altis, deasupra pădurilor populate de statui. În timpul rutului, îmbătați de vin, centaurii tîrăsc fecioarele. Pumnii, coatele lovesc, degetele răsucesc și deznodă, unghiile sfîșie, cuțitele omoară, trupuri mari se prăbușesc sub secure în tropăit de copite, în hohote de plîns, în blesteme. Bruta moare, dar fierbințeala îi arde rărunchii, sălbateca sa îmbrățișare se strînge și mai mult. Asprime, ardoare a noii credințe, violență a vechilor mituri prin care retrăiau rapturile pădurilor primitive unde totul era amenințare, asalt, teroare misterioasă — relief al formelor vast și agitat, suprafețe tăiate larg, luptă, dorință, asasinat, moarte. Și totuși, un calm suveran planează deasupra scenei. Parcă ar fi o mare care se rostogolește cu vuiet, dar care e totuși o imensă armonie liniștită. Căci valul este neîntrerupt, și aceleași forțe îl surpă, îl ridică, prăbușindu-l într-una spre a-l înălța mereu.

Acel Eschil dorian care a sculptat această capodoperă, în epoca în care, în urma fuziunii sufletului apolinic cu beția dionisiacă, tragedia țîșnea din

sînul muzicii orgiastice, în epoca în care un prodigios echilibru menținea emoția mistică în lumina spiritului, a simțit tresărind în el instinctul unei armonii care nu se oprea la cercul cuprins de privirea sa. În toate lucrurile pe care le vede, răsună alte lucruri, ecouri îndepărtate nasc pentru a se înteți treptat și a descrește puțin cîte puțin, nu se află nici o mișcare în natură căreia să nu i se poată găsi în toate mișcările care ne-o fac pe aceasta cunoscută, germenele și răsfrîngerea. Este o înlănțuire logică de cauze și efecte, dar încă ametițită de a se fi descoperit, și pe care spiritul artistului o continuă fără oprire pentru a-i aduna în el tumultul și vîltoarea. Mai e puțin, și Fidias o va transforma în armonii spirituale care vor marca înflorirea inteligenței în plenitudinea iubirii.

III

O dată cu el, modelajul nu mai este o știință, și, nefiind încă un meșteșug, este o gîndire vie. Volu-



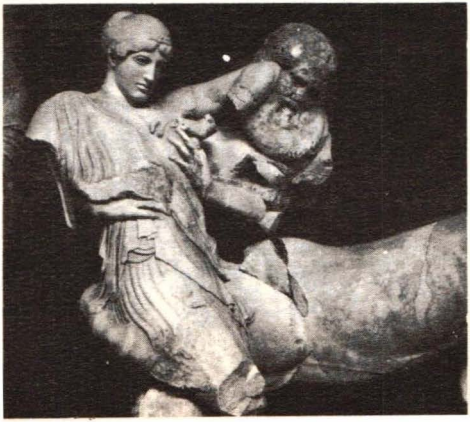
110

110. Artă dorică (aprox. 460 î.e.n.). Templul lui Zeus din Olimpia. Lupta centaurilor și a lapiților. Muzeul din Olimpia.

111. *Detaliu* de la 110. Centaur răpind o lapită.

mele, mişcările, hula care porneşte dintr-un unghi al frontonului pentru a sfîrşi în altul, totul este sculptat dinlăuntru, totul se supune unor forţe interioare, pentru a ne dezvălui sensul lor. Valul viu străbate membrele, le umple cu totul, le rotunjeşte sau le alungeşte, modelează capătul oaselor şi sapă ca pe o cîmpie torsurile glorioase, de la pîntecul tainic pînă la tremurul dur al sînilor. Prin seva care urcă şi-l face să pulseze, fiecare fragment de materie, chiar sfărîmat, este prin el însuşi un tot viu care participă la existenţa ansamblului, primeşte şi îi dă viaţa sa. O solidaritate organică le leagă iremediabil. Viaţa superioară a sufletului, amestecată şi contopită, pentru prima şi singura dată în istorie, cu viaţa torenţială a elementelor indiferente, se înalţă deasupra lumii ameţite şi puternice, în tinereţea nemuritoare a unei clipe care nu poate dura.

De la răsăritul soarelui pînă la apusul soarelui, frontoanele desfăşoară viaţa. În ele pacea coboară o dată cu noaptea şi lumina urcă o dată cu ziua.



111

Viaţa creşte, înaintează fără grabă, descreşte, de la cele două braţe ale lui Foibos care se ivesc din orizont, întinse spre creştetul lumii, pînă la capul de cal al cărui trup se şi află în umbră de cealaltă parte a cerului. Întreaga viaţă. Formele ei se continuă fără întrerupere. Ca şi vegetaţiile paşnice, ele ies din pămînt şi, în aerul din care trăiesc, îşi unesc ramurile şi îşi amestecă frunzişul. Singure sau înlănţuite, ele se continuă, precum cîmpia în care se pierde colina, valea care urcă spre munte, fluviul şi estuarul pe care le înghite marea, şi golful care merge de la un promontoriu la altul. Umărul este făcut pentru fruntea care se aşază pe el, braţul pentru talia pe care o strînge, pămîntul dă puteri mîinii care-l apasă, braţului care se înalţă ca un arbore aspru la pipăit ridicînd torsul pe jumătate culcat. E spaţiul fără de margini care se amestecă, în piepturi, cu sîngele şi care, dacă priveşti ochii, pare a se uni, în adîncul apelor lor nemişcate, cu spiritul venit aici să se odihnească spre a-şi recăpăta puterea. Mersul mecanic al astrelor, vuietul surd al mării, eterna maree a germenilor, fuga insesizabilă a mişcării universale trec fără încetare în aceste forme profunde pentru a înflori în energii inteligente.

Mare şi solemnă clipă ! Omul continuă natura, al cărei ritm se află în inima sa, şi determină, cu fiecare bătaie, fluxul şi refluxul sufletului său. Conştiinţa explică instinctul şi îşi îndeplineşte funcţia sa superioară, aceea de a înţelege ordinea lumii pentru a i se supune mai bine. Sufletul consimte să nu părăsească forma, să se exprime prin ea, pentru ca, din atingerea cu ea, să ţîşnească

112. Sicilia. (aprox. 450 î.e.n.). Templul din Segesta.

unicul fulger. Spiritul este ca parfumul senzualismului necesar şi simţurile cer spiritului să le justifice dorinţele. Raţiunea nu sărăceşte încă sentimentul care, unindu-se cu ea, soarbe puteri noi. Idealismul cel mai înalt nu pierde niciodată din vedere elementele reale ale generalizărilor sale, şi cînd artistul grec modelează o formă imediată, ea străluceşte fără efort de un adevăr simbolic.

Este epoca în care arta greacă atinge momentul său filozofic. Ea este o devenire vie. Idealistă prin dorinţă, ea trăieşte pentru că ia din viaţă elementele construcţiilor sale ideale. Este specia şi legea sa, bărbatul şi femeia, calul şi boul, floarea, fructul, fiinţa exclusiv descrisă prin calităţile sale esenţiale şi făcută pentru a trăi aşa cum este, prin excitarea superioară a funcţiei sale mijlocii. Este în acelaşi timp un bărbat, o femeie, un cal, un bou, o floare, un fruct. Marea Venus, liniştită ca un absolut, e dorită de întreaga rasă. Ea îi rezumă speranţa, îi fixează dorinţa, dar gîtul său plin,

sînii săi frumoşi, şoldurile care se mişcă o fac vie. Ea împrumută din strălucirea sa spaţiului care o mîngîie, îi aureşte şoldurile, îi însufleţeşte pieptul. El o pătrunde, ea se uneşte cu el. Ea este insesizabila clipă în care veşnicia se întîlneşte cu viaţa universală.

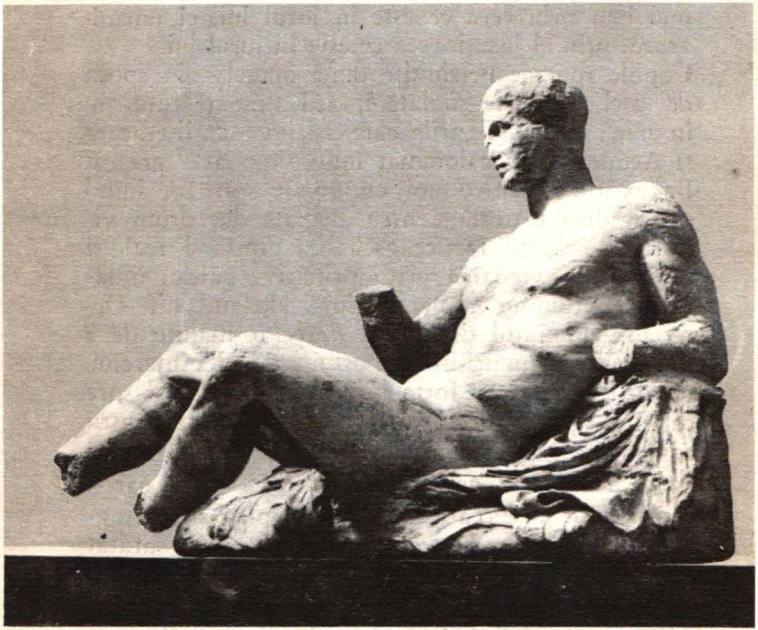
Această stare de echilibru, în care toate forţele vitale par suspendate în conştiinţa omului înainte de a izbucni multiplicate în forme definitive, face forţa marii arte greceşti. Anonimul din Olimpia, Fidias şi elevii săi, arhitecţii Acropolei exprimă aceleaşi raporturi, acelaşi univers prodigios şi confuz redus la scară umană, aceeaşi raţiune superioară accidentelor naturii şi subordonată legilor sale. Dar limbajul fiecăruia rămîne la fel de personal ca şi trupul, mîinile, forma frunţii, culoarea ochilor săi, întreaga sa substanţă primară care se înscrie în marmoră cu aceeaşi linie ca ordinea universală înţeleasă şi exteriorizată. Să observăm credinţa, elanul aproape sălbatec al sculptorului din Olimpia, fraza sa aspră şi cuprinzătoare. Să observăm spiritul religios, energia susţinută, reculegerea lui Fidias, lunga sa frază legănată. Să observăm, pe frizele

care înconjoară edificiul, discreția elevilor care n-au nici libertatea, nici puterea sa, dar care sînt calmi ca și el pentru că trăiesc ca și el un moment de certitudine. Omul, animalul, elementul, totul consimte la rolul său, și artistul simte cu întreaga sa inimă fraternă, cu întregul său suflet mare și deschis, bucuria acestui consimțămînt. Trupurile calde ale femeilor, forța bărbaților, rumegatul boilor, — toate sînt înfățișate de el în același spirit. Viață triumfală ca o zi de vară ! Omul a înțeles sensul acțiunii sale, el se eliberează și devine mai bun prin ceea ce este în jurul lui, el umanizează, prin el însuși, ceea ce este în jurul lui.

Copiile romane neizbutite după operele din epoca de declin, zeițele melatece, zeii drapați care țin în mînă o liră, figurile care au invadat literatura și Academia au calomniat mult timp arta greacă. Ea exprima pentru noi un popor searbăd, luînd o atitudine teatrală pentru a abate din drum viitorul. Eroismul factice ascundea eroismul real, și asprimea și vigoarea vieții primitive păleau îndărătul ficțiunilor romancierilor alexandrini. Descriam veșmîntul drapat al *Parcelor* înainte de a le fi văzut genunchii, adăpostul cald al pîntecelui, torsurile urcînd cu forța și tumultul unui val spre capetele absente pe care le ghicești aplecate pentru confidență și destăinuire. Anatomia lui *Teseu* și a lui *Ilissus* ne ascundea năvalnica viață care-i însuflețește și ale cărei pulsații bat pînă și în fragmentele dispărute. Friza *Panateneelor* ne-a arătat cum merg fetele tinere cînd poartă poveri, flori, jerbe, cum defilează călăreții, și liniștea forței inteligente dominînd forța brutală, cum boii merg

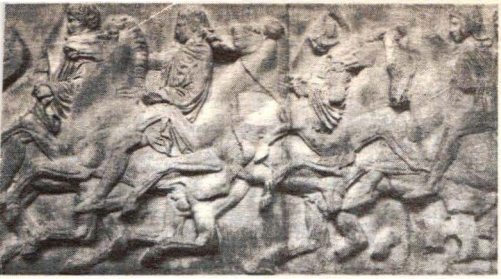
113. Marea Grecie (sec. V î.e.n.). Templul lui Neptun din Paestum.

114



114. Fidias (aprox. 440 î.e.n.). Fronton al Partenonului. Calul nopții. British Museum, Londra.

115. Fidias (?) (aprox. 440 î.e.n.). Fronton al Partenonului. Teseu. British Museum, Londra.



cu acelaşi pas la tăiere şi la muncă. Uitasem că aici au trăit bărbaţi şi femei, care au iubit şi au suferit, şi animale care săpau brazde în cîmpia săracă a Atticei şi a căror grăsime şi carne ardeau pe altare.

Din statuile mutilate, fie ele luptători sau fecioare, care duc gîndirea greacă de la hotarele arhaismului pînă în pragul decadenţei, iradiază graţia forţei şi o invincibilă blîndeţe. Cînd părăseşti efigiile ucigaşe ale Asiriei, statuile tăcute ale Egiptului, te simţi din nou în universul viu, după ce ai împăcat instinctele primitive cu lumea spiritului. Neliniştea obsedantă, spaima se îndepărtează în amintire, respiri adînc, te regăseşti aşa cum nu te cunoşteai încă, dar aşa cum te presimţeai. Am văzut atleţii ridicîndu-se goi în lumină, la fel de puternici ca şi vechile credinţe, şi tinerele chipuri mirate ivindu-se din veşmintele albastre şi verzi, ca nişte mari flori din mijlocul pajiştii. *Demeter* a părăsit ruinele din Eleusis pentru a pune cu dragoste, în căuşul mîinii lui Triptolem cufundat în gînduri, bobul de grîu care trebuie

116. Şcoala lui Fidias (aprox. 440 î.e.n.) Călăreţi de pe friza Partenonului. British Museum, Londra.

117. Artă attică. Apollo. Muzeul Luvru.

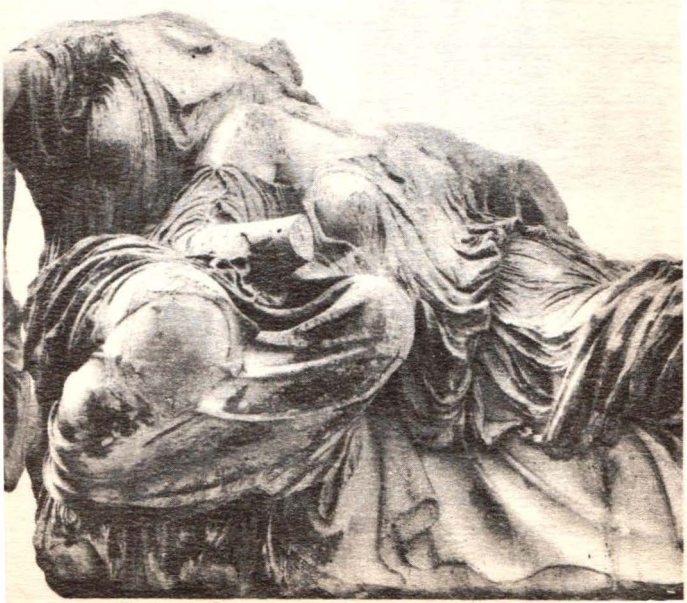
să dea oamenilor, o dată cu pîinea, știința și pacea. O dată cu brutele demente, cu fecioarele atacate pe neașteptate, o dată cu trupurile lor frumoase care se feresc de îmbrățișare, o dată cu frumoasele lor brațe grele exprimînd revolta, am văzut ieșind din praful din Olimpia dorința oarbă, pudoarea divină, conflictul etern care compromite sau realizează echilibrul nostru superior. Am descoperit pe pămînt urma lăsată de viața micilor sclavi, a bătrînelor servitoare, am simțit în palmele noastre, la unghiul frontoanelor, sînii grei ai femeilor peste care a trecut viața. Cu bunul Heracles, am purtat globul, am măturat staulele, am sugrumat monștrii, am rătăcit prin lume pentru a curăți pămîntul și inima noastră. De pe frontoanele marelui templu al Acropolei, cu torsurile sale aspre, cu membrele rotunde, cu valul său de umanitate care se zbuciumă și se liniștește, am cules, din reliefurile de lumină și din adînciturile de umbră, imaginea destinului nostru. *Victoriile* năvalnice, agățate de aripile lor, ne lasă să suprindem, sub veșmîntul care o subliniază, ezitarea șoldurilor, a sînilor, a pîntecelui, în zorii lor... Toate aceste ființe divinizate ne arată rădăcinile și totodată culmea strădaniei noastre.

IV

Această întîlnire cu viața și cu paradisurile accesibile, acest ideal realizat pe frontoanele templelor și în inteligența eroilor va înflori, spre gloria grecilor și demonstrarea unității sufletului, pe un

118. Fidias (?) (aprox. 440 î.e.n.). Fronton al Partenonului. Parcele, *detaliu*. British Museum, Londra.

teren politic de luptă şi de eliberare. Democraţia nu este pe deplin victorioasă şi, prin urmare, e pe cale de a decade, dar Grecia face efortul din care se va naşte democraţia. O dată cu idolii de lemn, cu monştri vopsiţi în mai multe culori din vechile temple, oligarhia, puterea încredinţată unei caste care simbolizează, în fond, revelaţia acceptată, a murit. Tirania, ştiinţa de a guverna recunoscută unuia singur, al cărui apogeu coincide, în secolul VI, cu afirmarea ştiinţei sculpturii, este zdruncinată atunci cînd mişcarea vieţii invadează forma arhaică, şi primele statui care par vii sînt cele ale ucigaşilor regelui Atenei, Harmodios şi Aristogiton. Atunci forţele zdrobitoare pe care Eschil le



119

120

121

119. Ictinos. Partenonul. (447 - 432 î.e.n.).

120. Nemeea (sec. VI î.e.n.) Templul lui Zeus.

121. Atena. Templul Atenei Nike. (sfîrşitul sec. V î.e.n.).

122. Atena. Erechteionul (aprox. 415 î.e.n.) Porticul Cariatidelor

așeza ca pe niște blocuri de piatră pe sufletul omenesc se pun în mișcare, o dată cu Sofocle, pentru a se întrepătrunde, a acționa unele asupra altora, a-și transpune energiile strălucitoare și echilibrate în conștiință și în voință. Atunci Fidias strămută în marmoră mișcarea vieții. Atunci omul este copt pentru libertate, și tot atunci apare democrația, expresie politică trecătoare a antagonismului și a concordanței forțelor în armonia cosmică.

Atunci, din toate Acropolele se nasc Partenoane. Conducătorul democrației le inspiră, poporul lucrează la ele, cel din urmă cioplitor în piatră primește aceeași plată ca și arhitectul Ictinos și sculptorul Fidias. La serbările Panatenceelor, cu ri-

122

tualul lor adesea încălcat de entuziasmul popular, în praf şi soare, în zgomotul uneori discordant al melodiilor orientale şi al miilor de picioare goale lovind pămîntul, în strălucirea brutală a rochiilor vopsite, a bijuteriilor şi a fardurilor, a fructelor, cetatea îşi înalţă spre ele speranţa prin tinerele sale fete, prin florile răspîndite pretutindeni, prin ramurile de palmier, prin imnurile sale, puterea, prin călăreţii săi, înţelepciunea, prin bătrînii săi, mulţumind divinităţii protectoare că a îngăduit acordul dintre om şi lege. Templul rezumă sufletul grec. El nu este nici casa preotului, cum era templul egiptean, nici casa poporului, cum va fi catedrala, el este lăcaşul spiritului, azilul simbolic unde se vor celebra nunţile simţurilor şi ale voinţei. Pentru a-l împodobi sînt folosite statuile, picturile, întreaga strădanie plastică a inteligenţei. Detaliul construcţiei sale este limbajul personal al arhitectului. Principiul său este mereu acelaşi, proporţiile sale mereu asemănătoare, un acelaşi spirit îl calculează şi îl echilibrează. Uneori domină geniul doric, prin coloana austeră, fără ornamente, groasă şi scurtă. Alteori ne surîde geniul ionic, prin coloana lungă, zveltă ca un jet de apă, uşor deschisă la vîrf. Cîteodată tinere fete în mers, toate aplecate una spre cealaltă, leagănă pe fruntea lor arhitrava, ca pe un coş cu fructe. Adesea nu are coloane decît pe una sau pe două din feţe, alteori de jur împrejur. Fie că e mic sau mare, nu te gîndeşti niciodată la mărimea lui. Legea numărului, pe care o respectă cu atîta uşurinţă încît ai zice că îi este înnăscută, ţîşnind de-a dreptul din pămînt o dată cu coloanele care se

123. Fidias (?). Şcoala ionică (?). Tînără preoteasă. *detaliu*. Muzeul Naţional, Roma.

avîntă, oprindu-şi zborul vertical între stilobat şi arhitravă, suspendîndu-le prin fronton într-un fel de legănare imobilă — îl transpune fără greutate la scara universului material şi spiritual pe care îl rezumă. E una cu golful pur care îşi rotunjeşte la poalele sale curba unde valul măturâ în cadenţă, nisipul galben. E una cu promontoriul care îl poartă, violet sau mov, după oră, dar întotdeauna definindu-se pe spaţiu printr-o linie continuă, pe care osatura pămîntului o acuză cu limpezime. E una cu cerul diurn, care îşi încrustează regularitatea dreptunghiului în hora circulară a orizonturilor marine. E una cu cerul nocturn care se roteşte în jurul său după ritmul muzical şi monoton în care arhitectul i-a descoperit secretul proporţiilor. E una cu cetatea, realizînd, cu ciudată măsură, echilibrul perfect pe care îl urmăresc zadarnic locuitorii săi în antagonismul necesar între clase şi partide. E una cu sufletul poeţilor şi al gînditorilor, care caută acordul absolut al inimii şi al inteligenţei în tragedie şi în

dialog, cu care se întîlneşte prin drama decoraţiei sale sculpturale irevocabil înscrise în ordinea sa definitivă. Pe Acropolele simple, el este o armonie care încununează o altă armonie. După douăzeci şi cinci de secole a rămas ceea ce era, pentru că şi-a păstrat proporţiile, elanul susţinut, aşezarea temeinică pe podişurile de piatră care, înconjurate de coline de aur, domină marea. S-ar zice că anii au făcut cu el ceea ce au făcut şi cu pămîntul, despuindu-l de statuile, de culorile sale, în timp ce tîrau pădurile spre mare o dată cu humusul munţilor şi secătuiau torenţii, că l-au ars o dată cu scheletul solului ivit pretutindeni sub iarba roşcată, că opt sute de mii de zile de arşiţă l-au pătruns făcîndu-l să se înalţe în vîlvătaia serilor pe măsură ce soarele coboară.

Cînd nu ai trăit în intimitatea ruinelor sale, consideri templul grec riguros ca o teoremă. De îndată ce apare, aproape intact sau sfărîmat, tot ce e uman în noi se cutremură. Pentru că, de la bază pînă la vîrf, această teoremă poartă urma mîinii. Ca şi în frontoane, simetria nu-i decît aparentă, dar echilibrul domneşte, îl face viu. În el se regăsesc legile sculpturii, legile naturii, logică, energie şi tăcere a planurilor, freamăt al suprafeţelor lor. Găseşti aici linia dreaptă, puternică precum raţiunea, dar şi linia curbă, spaţioasă, odihnitoare precum visul. Arhitectul dă stabilitate edificiului prin formele sale dreptunghiulare, şi îi insuflă mişcarea prin curbele sale ascunse. Elanul coloanelor este oblic, ele se revarsă puţin în afară, asemenea copacilor unei alei. O curbă uşoară rotunjeşte arhitrava la linia lor de vîrf. Toate aceste

124. Delfi (sfîrşitul sec. V î.e.n.). Capitelul dansatoarelor. Muzeul din Delfi.

abateri imperceptibile, dimpreună cu canelurile coloanelor, scoarță frîngînd lumina, șiroire de umbră și de foc, însuflețesc templul, îi dăruie parcă o inimă care bate. Stîlpii săi au forța și tremurul arborilor, frontoanele și frizele se leagănă întocmai ca ramurile lor. Edificiul, ascuns îndărătul perdelei de coloane, seamănă cu o pădure misterioasă care ți se deschide în față după ce i-ai depășit liziera. De un negru întunecat, templul de la Paestum seamănă cu un animal care merge.

Astfel, de la templul viu și pînă la oamenii veșnici care îi populează frontoanele și merg în jurul frizelor sale, arta greacă este indivizibilă. Acțiunea omului se confundă cu gîndirea sa. Arta se naște din el precum privirea, vocea și suflarea, într-un fel de entuziasm conștient care este ade-

126

125. Atena (sfîrșitul sec. V î.e.n.). Victorie, fragment din balustrada templului Atenei Nike. Muzeul Acropolei, Atena.

126. (A se vedea 123). *Detaliu:* Capul văzut din profil.

vărata religie. Îl susţine un crez atît de lucid, încît nu are nevoie să-l strige în gura mare. Lirismul ei este reţinut, pentru că îşi cunoaşte raţiunea de a fi. Ea are siguranţa acelei forţe regulate care face să ţîşnească fără zăgazuri, din fiinţe şi din pămînt, dorinţa şi florile. Şi, Apollo din Olimpia, care se înalţă din fronton cu calmul şi elanul soarelui cînd depăşeşte orizontul, şi al cărui gest strălucitor stăpîneşte furia mulţimilor, este asemenea spiritului acestei rase care, timp de o clipă, a simţit domnind, asupra haosului care ne înconjoară, ordinea pe care o avem în noi.

O clipă ! nu mai mult, fără îndoială, şi care nu poate fi captată. Ea este misterioasă, scapă măsurilor noastre ca toate acele munci omeneşti în care intuiţia deţine cel mai mare rol. Poate a izbucnit în vreo operă pierdută, poate în mai multe opere deodată ? Spre mijlocul secolului al V-lea, de la sculptorul din Olimpia la Fidias, între înflorire şi decădere, se produce în tot sufletul grec o uriaşă oscilaţie în jurul acestui moment insesizabil, care a trecut prin el fără ca el să-l poată reţine. Dar l-a trăit, şi unul sau doi oameni l-au exprimat. Iată lucrul cel mai de seamă pe care o umanitate vie are dreptul să-l ceară umanităţilor moarte. Şi nu urmîndu-le ea le va semăna. Ea poate căuta, şi descoperi în ea însăşi, elementele unui nou echilibru. Dar un mod de echilibru nu poate fi regăsit.

CREPUSCULUL OAMENILOR

I

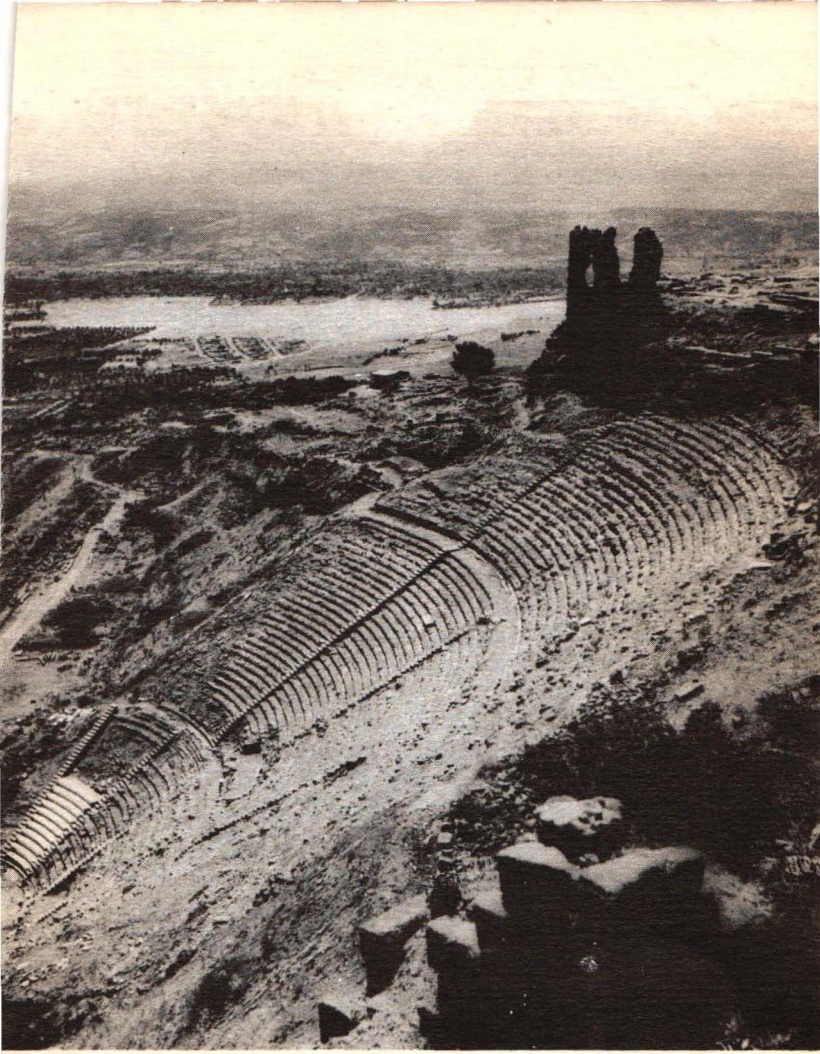
Sufletul eroic al Greciei se va scurge prin trei răni : triumful Spartei, îmbogăţirea Atenei, domnia intelectualismului. Sensibilitatea creşte pe seama energiei morale, raţiunea depăşeşte credinţa, entuziasmul se toceşte în contact cu spiritul critic. Filozofii, pe care sculptura a contribuit atît de mult să-i formeze dînd viaţă ideilor, îşi vor renega originea, vor rîde de poeţi şi de artişti şi vor descuraja inspiraţia sculptorilor, silind spiritele să rătăcească în meandrele sofisticii. Nu trebuie să le purtăm pică. Echilibrul urma să se rupă, şi nici o putere omenească, nici un miracol n-ar fi putut să-l restabilească. Şi sufletul Atenei, pe marginea prăpastiei în care logicienii săi tîrau civilizaţia, făurea chiar o unealtă cu care oamenii, într-un viitor îndepărtat, vor putea să-şi clădească o nouă casă. Agonia Greciei ne-a dat libertatea de cercetare.

Începînd cu ultimii ani ai secolului al V-lea, o dezmierdare furişă trece peste marmorele greceşti. Marile forme susţinute prin circulaţia energiilor lor interioare vor dispărea de pe frontoane, şi artistul va încerca să aducă aceste energii la suprafaţa statuilor, portretelor, grupurilor pitoreşti pe care le va izola puţin cîte puţin. Forma

şi spiritul care înfloreau pînă atunci în aceeaşi expresie totală se îndepărtează unul de celălalt în mod irezistibil. Spiritualistul scormoneşte trupul pentru a-i smulge sufletul, scepticul nu mai caută în el decît satisfacţii senzuale. Cam în aceste timpuri a fost construit pe Acropole un mic templu în care a fost aşezată o Victorie fără aripi. Dar Victoriile exterioare care coborîseră peste el îşi păstraseră aripile. Ele aveau să părăsească Atena.

Se consideră că sculptura greacă nu a cunoscut viaţa interioară înainte de secolul al IV-lea. Am putea aminti că, încă din epoca arhaică, existau statui ca *Femeia din Samos* sau ca acea „*Orantă*" de pe Acropole, al căror chip te duce cu gîndul la chipul fecioarelor gotice, prin acea bucurie naivă de a trăi care le luminează dinlăuntru. Dar nu aceasta este problema. Se crede prea mult că gîndirea nu poate sălăşlui în altă parte decît în capul modelului. Or ea se află în întregime în cel al artistului. Calitatea interioară a unei opere se măsoară după calitatea relaţiilor care îi unesc elementele şi reuşesc să asigure continuitatea ansamblului. Şi nici o artă nu a fost mai interioară decît cea a secolului al V-lea. Totul este modelat dinlăuntru în afară. Suprafeţele, mişcările, chiar golurile, totul este determinat de jocul puterilor adînci care trec de la artist la materie, întocmai ca sîngele inimii de la inimă la membre şi la creier.

Dar e adevărat că într-o societate relativ liberă, inteligentă, în care treptele ierarhiei sociale erau foarte apropiate, care trăia pe un pămînt îngă-



127. Acropola din Pergam.

duitor, într-un aer sănătos, aproape de o mare strălucitoare, ființele nu aveau o nevoie prea imperioasă unele de celelalte. Expresia medie a omului este o rezultantă a conflictului zilnic dintre pasiunile și voința sa. Sculptorul grec a cunoscut neliniștile sentimentale care se reflectă uneori și pe cele mai hotărîte fețe omenești. Dar abia mai tîrziu, o dată cu definitiva ruptură a ritmului social, aceste reflexe s-au întipărit pe cle cu urme de neșters. Omul, pe care îl va caracteriza atunci un trup pocit și bolnăvicios, o față rătăcită, se definea, la Fidias, printr-un echilibru organic desăvîrșit în care calmul inimii se răspîndea în armonia structurii generale, în cadrul căreia fața liniștită nu constituia decît un element. Capul femeilor lapite, capul lui *Teseu*, acela al lui *Peito*, al *Artemisei* din Partenon exprimă o viață profundă, dar liniștită, ca o mare și adîncă întindere de ape, curată, limpede, fără un tremur. Lumea nu cunoaște încă apa mereu tulburată de furtună, înnegrită de miasmele otrăvite care dormeau sub ea.

Praxitele atrage spiritul spre epiderma statuilor. Fiindcă îl vede fluturînd pe fața lor în surîsul imprecis, în neliniștea vagă, în umbra luminoasă, îl fixează aici, și, astfel, frînge acea unitate care dădea formelor marelui secol strălucirea lor reținută. Pentru a exprima viața interioară, el încearcă să o exteriorizeze. Și sufletul nu se mai ridică din adîncuri, spre a se răspîndi la suprafață, ca o aurora, ci ca un crepuscul. Praxitele este un Euripide al sculpturii. Măsura, eleganța, spiritul său, subtilitatea, verva, farmecul analizei

128. Epidaur (începutul sec. IV î.e.n.). Victoria de pe Acrotera. Muzeul Național din Atena.

sale nu reuşesc să ne ascundă faptul că el se îndoieşte de forţa sa şi că regretă, în fond, că a pierdut beţia sfîntă de care îşi bate joc. Sub degetele sale, planul se moleşeşte, ezită, lasă să-i scape energia spirituală pe care Fidias o închidea în el. Expresia formei, distrată şi puţin obosită, nu mai este jocul forţelor interioare, ci cel al lucirilor şi al umbrelor care unduiesc pe scoarţa sa. Sufletul vrea să scape din strînsoarea marmurei. Ne-o spun limpede înaltele frunţi visătoare sub unduirea părului, ochii ce se adîncesc în misterul orbitelor, gura senzuală şi tremurătoare, farmecul imprecis al feţei înclinate. Toate acestea nu mai exprimă inteligenţa, ci sentimentul. Arta moare dar se naşte o viaţă nouă, care va înflori din nou, cu mult mai tîrziu, şi sub alte ceruri. În momentul în care limbajul omenesc slăbeşte o dată cu entuziasmul, opera lui Praxitele afirmă nu apariţia ci supravieţuirea spiritului, şi parcă deplasarea funcţiei sale, care îşi va căuta mijlocul de expresie timp de secole îndelungate şi va sfîrşi prin a-l găsi.

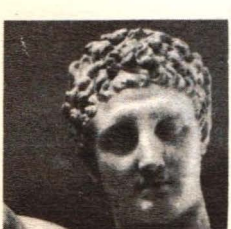
Arta sa trădează apariţia unui fel de senzualism cerebral pe care-l vedem ivindu-se în acelaşi timp la toţi contemporanii săi, cărora drumul le fusese arătat de frizele templului Victoriei fără aripi şi capitelul *Dansatoarelor* de la Delfi. Treptat, structura profundă este dată uitării, dorinţa mîngîie suprafaţa formelor, intenţia psihologică suprafaţa figurilor. Cînd statuia rămîne îmbrăcată, veşmintele se fac mai uşoare decît briza pe apă. Dar, pentru prima dată, sculptorul grec dezgoleşte cu totul femeia, a cărei formă este mai

cu seamă semnificativă prin freamătul suprafeței sale, după cum forma masculină, care îi dictase știința, este înainte de toate semnificativă prin logica și rigoarea structurii sale. Pentru prima dată, el aruncă stofele pe care elevii lui Fidias începeau să le drapeze în toate sensurile, cu riscul de a uita viața care fremăta sub ele, și exprimă ascensiunea vie a torsurilor fără văluri, însufleţirea planurilor pe care lumina și aerul le modelează înfiorîndu-le puternic, tinerețea pieptu-rilor, vigoarea pîntecelor musculoase, țîșnirea pură a brațelor și picioarelor. El vorbește despre trupul femeii cum nu se mai vorbise niciodată, îl înalță și îl adoră în moliciunea sa strălucitoare, în unduirile sale ferme, în splendoarea sa de coloană vie în care seva lumii circulă o dată cu sîngele. Aceste statui mutilate conferă senzualității omului cea mai înaltă noblețe. Pline și pure, asemeni unui izvor de lumină, încredințate, prin toate profilurile, spațiului care încremenește în jurul lor cuprins parcă de respect, aceste mari forme sanctifică întreg păgînismul, întocmai cum, mai tîrziu, o mamă aplecată asupra cadavrului fiului ei va umaniza creștinismul. Și dacă avem pentru Praxitele o recunoștință adîncă, un sentiment înduioșat care nu seamănă cu exaltarea eroică pe care ne-o provoacă Fidias, este pentru că el ne-a învățat că trupul feminin, prin felul său de a se înălța în lumină și prin fragilitatea emoționantă a pîntecului, a șoldurilor, a sînilor în care dormitează viitorul nostru, rezumă efortul omenesc în invincibilul său idealism expus atîtor furtuni. Unele dintre aceste statui sfărî-

mate, din care nu mai supravieţuiesc decît torsul tînăr şi coapsele lungi, e cu neputinţă să le vezi fără ca o dragoste sfîntă să nu-ţi sfîşie inima.

II

Dar zelul primitiv se va transforma curînd, o umbră de oboseală va atinge forţa marmurei. Foarte repede formele se alungesc, se subţiază, curg ca o mîngîiere unică, tremură de emoţie senzuală, de pudoare plină de dragoste. Modelajul unduieşte încet, trecerea insistă şi insinuează, şterge planul puţin cîte puţin. Adîncituri aflate ici colo văluresc uşor carnea, sînii sînt flori nesigure care nu se deschid niciodată cu totul, gîtul se umflă de suspine, cocul strîns cu panglici atîrnă pe frumosul cap rotund, de unde curge părul în şiroaie. Întocmai ca în perioada de declin a Egiptului, este despărţirea emoţionantă de femeia în care dormitează speranţa învierilor viitoare. Priviţi, după *Victorii*, după *Dansatoarele* din Delfi, de o graţie atît de firească încît te fac să te gîndeşti la un mănunchi de trestii, pe *Leda*,



129

130

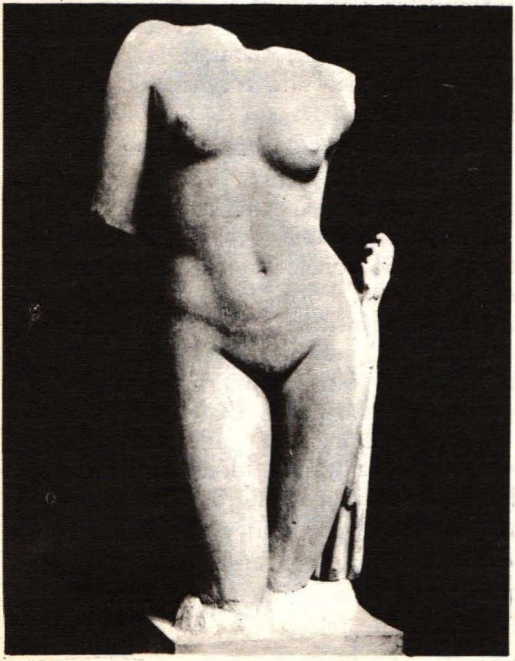
129. Praxitele (sfîrşitul sec. IV î.e.n.). Hermes, *detaliu*. Muzeul din Olympia.

130. Lisip (Şcoala lui). Efeb, bronz, detaliu. Muzeul Naţional din Atena.

primind, ridicată în picioare, lebăda cu aripile desfăcute, lăsînd ciocul să-i prindă ceafa, laba să i se crispeze pe coapsă — pe femeia înspăimîntată, supusă forței fatale care îi dezvăluie, pătrunzînd-o de voluptate și de durere, întreaga viață. Această imagine este încă religioasă, gravă, abia impregnată de o beție tulbure, abia înclinată pe panta abandonului senzual; e ca un rămas bun luat de Grecia de la nobila viață păgînă. Păgînismul eroic își începe agonia printr-un surîs, poate puțin melancolic, dar blînd și resemnat. Se pare că această rasă admirabilă a avut sentimentul relativității cunoașterii noastre și că a acceptat începutul decăderii sale tot atît de simplu cum acceptase avîntul.

Astfel, prin critică și senzualitate, Grecia se apropia de omul adevărat pentru a uita omul posibil. Lisip începea iar să toarne în bronz atleți, tineri bărbați musculoși și calmi, a căror viață imediată, părăsind zonele interioare, se desfășura sub pielea reliefată. Forma, desigur, era tot plină și pură, densă, vălurită, dar coerentă și ca surprinsă în ansamblul ei. Cînd părăseau stadionul, păreau a coborî din templu, într-atît seninătatea, siguranța pe care le-o dădea forța se concentra încă în ei. Dar ideea hieratică din primele timpuri ale sculpturii, ideea divină a marelui secol nu se mai interpunea între ei și sculptorul care le vedea în mod nemijlocit. El orienta, în același timp și pe aceleași căi, sculptura către acele portrete de caracter pe care nu le cunoaștem, în realitate, decît prin intermediul copiilor romane, dar dintre care unele, cel al lui

Homer, de exemplu, ne dezvăluie, din capul locului, nobleţea dezamăgită, fineţea nuanţată, puterea de pătrundere reţinută, şi, mai tîrziu, febra, extrema acuitate, virtuozitatea descriptivă. Mişcare anunţînd de altfel cea mai gravă dintre crizele sociale. Arta nu mai este o funcţie a speciei, ea începe să se plaseze sub dependenţa celui bogat, care o va abate treptat de la căile

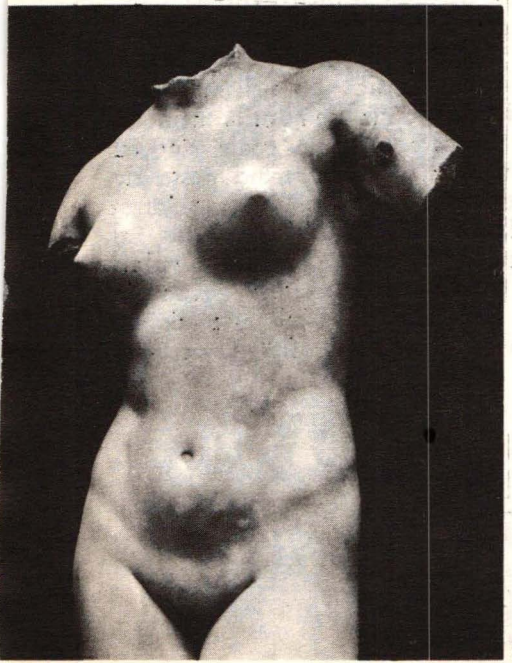


131

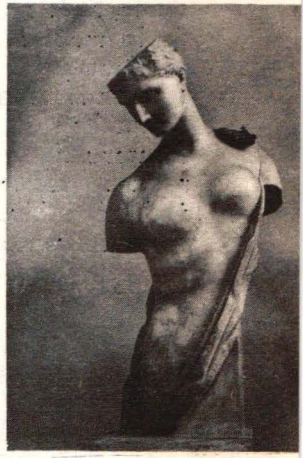
131. Praxitele (Şcoala lui) (sfîrşitul sec. IV î.e.n.). Afrodita. Muzeul din Neapole.

sale eroice spre a-i cere portrete și statui pentru încăperi și grădini.

Ultimul dintre marile monumente ale epocii clasice, *Mausoleul* lui Scopas și Briaxis, este făcut pentru o persoană particulară, regele Mausol, și, printr-o ironie care e aproape un simbol, este un mormînt. Viu încă, desigur, nervos, scînteietor, pe de-a-ntregul impregnat de inteligență.



132



133

132. Artă elenistică (secolele IV—III î.e.n.). Afrodita din Cirene, *detaliu*.

133. Marea Grecie (sfîrșitul sec. IV î.e.n.). Psyche din Capua. Muzeul din Neapole.

În războinici, în amazoane, în caii lor, în curse, fugi, atacuri, circulă un spirit liber, mîndru şi delicat, o rapiditate de gîndire care devansează aproape acţiunea făcînd materia să răsune de zgomote de armură, de nechezaturi de cal, de copite lovite de pămînt, de vibraţiile suliţelor şi arcurilor încordate. Dalta atacă marmura cu înflăcărarea cuceritoare a unui spirit prea aprins, care se grăbeşte parcă să încredinţeze vervei sale năvalnice un entuziasm atins de îndoială. Eleganţă extremă în ceea ce priveşte forma, expresie muşcătoare, ascuţită, gest direct, ca o briză proaspătă care străbate un început de seară. Dar sensul conţinutului slăbeşte. Există paralelisme constante, de la cută la cută, de la membru la membru, de la mişcare la mişcare. Spaţiile goale sînt cu adevărat goale, nu se mai vede trecînd peste ele acea undă abstractă prin care volumele se întrepătrundeau şi, de la un capăt la celălalt al frontonului, erau ca o mare ale cărei valuri năşteau abisuri şi ale cărei abisuri urcau în înălţimi. Abisul este singur, valul este singur, detaliul descriptiv şi pitoresc profită de această

disociere pentru a apărea și a se impune. El va tinde din ce în ce mai mult să biruie ansamblul filozofic.

Evoluția marilor epoci este aproape pretutindeni aceeași, dar în Grecia, din secolul al VII-lea și pînă în secolul al III-lea, ea apare cu un uimitor relief. Omul cînd se realizează, procedează ca și natura, de la anarhie la unitate, de la unitate la anarhie. Mai întîi elementele dispersate se caută în obscuritatea spiritului. Apoi ființa haotică rămîne, prin întreaga sa masă, închisă în pămîntul care îi îngroașe încheieturile și îi însoțește pașii greoi. Apoi formele se eliberează, se orientează, se armonizează, raporturile lor logice apar într-o adaptare din ce în ce mai strînsă a fiecărui organ la funcția sa. În sfîrșit, ritmul se frînge, forma pare să fugă de formă, spiritul pare că rătăcește la întîmplare, contactele sînt pierdute, unitatea se disociază. Astfel, în arta greacă există patru epoci determinate : Primitivii, Egina, Partenonul, Mausoleul. Mai întîi analiza nesigură urmată, o dată cu arhaicii, de o scurtă și frustă sinteză. Apoi, cînd spiritul devine matur, o nouă analiză scurtă, luminoasă, avîntată, ajungînd dintr-un salt la sinteza conștientă a unei societăți echilibrate. În sfîrșit, o ultimă cercetare care nu va reuși, se va dispersa tot mai mult pînă la a se fragmenta la infinit, a sfărîma toate vechile legături, a se îneca treptat în neînțelegere, în oboseală, în necesitatea imperioasă a unui sentiment mare și nou.

Uitarea relațiilor esențiale îl face pe artist să se preocupe de accidendal, de mișcarea neobișnuită,

134. Homer, bronz. Muzeul Arheologic din Florența

135

136

de expresia excepţională, de acţiunea momentană, şi mai ales, o dată cu reapariţia la orizont a preocupărilor mistice, să caute spaima, durerea, delirul, toate suferinţele fizice, toate impulsurile sentimentale. Sinteza plastică suferă aceeaşi dispersare. Atunci apare detaliul, tiranizîndu-l pe artist. Atributul invadează forma. Zadarnic gesticulează aceasta ca şi cum ar vroi să se apere,

135. Scopas (352 î.e.n.). Mausoleul, *detaliu*. British Museum, Londra.

136 *Detaliu*, de la 137.

atributul se prinde de ea ca un lanţ. Apar lire, tridente, sceptre, trăznete, draperii, sandale, găteli de cap, toată recuzita de atelier şi de culise. Lirismul adînc al sufletului slăbeşte, e nevoie de un lirism exterior, care să-i ascundă slăbiciunile. Statuia era divină prin entuziasmul care îi dase naştere, cum ai putea să-l mai recunoşti pe zeu, acum, dacă nu are sceptru şi coroană? Credinţa ridica materia, făcea să ţîşnească din ea fulgerul pînă la cerul omenesc al speranţei. Acum s-a sfîrşit cu toate acestea. Statuilor le trebuiesc aripi. În secolul al V-lea rareori vezi aripi pe umerii zeilor. Le întîlneşti la artistul arhaic, ce încearcă să smulgă forma materiei care o înlănţuie. Le întîlneşti la artistul decadent, străduindu-se să dea avînt formei, pe care propria ei ardoare nu o mai poate susţine. *Victoria din Samotrace* are nevoie de ele pentru a părăsi prora corăbiei, pentru că vălurile ude şi atît de complicat drapate care îi atîrnă pe picioare îi îngreunează cumplitul elan, răsucirea bustului, furtuna de zboruri, de trîmbiţe şi de vînt stîrnită în urma ei.

III

Arta greacă, chiar în clipa în care se disocia astfel în adîncime, se împrăştia pe toată suprafaţa materială a Antichităţii elenice. După mişcarea de concentrare care tîrîse spre Atena toate forţele elenismului, începea o mişcare de dispersare care avea să ducă din Atena spre Italia meridională, Sicilia, Cirenaica, Egipt, spre Insule şi spre Asia

137. Demeter din Cnidos (sfîrşitul sec. IV î.e.n.). British Museum, Londra.

Mică, în lipsa geniului creator, pasiunea și, de asemenea, din nenorocire, mania pentru lucrurile frumoase. Diletantismul, răspîndirea bunului gust aduc după sine înmulțirea și anemierea talentelor. Este perioada elenistică, cea mai bogată, poate, din istorie, în artiști și în opere de artă, dar poate și una dintre cele mai sărace în ceea ce privește puterea de a emoționa.

Sînt foarte puțini cei care mai ascultă încă în ei și care aud uneori, într-un scurt elan fierbinte, ca puternicul sculptor al lui *Venus din Milo,* un ecou foarte nobil, dar întrucîtva înăbușit și dislocat, al imnului vieții, al cărui cor triumfal se stinge în trecut. Autorul îndemînatic și plin de vioiciune al *Sarcofagului lui Alexandru* își ia subiectele dar nu și știința, din vechea sculptură asiriană, și transformă forța și brutalitatea în mișcare lirică ușor declamatorie. Sculptorii din Rodos caută melodrama gesticulatorie și complicată în evenimentul senzațional și pînă și în literatură, pentru a fi mai siguri că vor ajunge la deșteptarea sentimentală a maselor, care încep să reacționeze împotriva scepticismului filozofilor. Alții, care nu

mai știu să vadă sensul manifestărilor obișnuite ale vieții, atrag clientul povestindu-i anecdote. Este domnia supărătoare a micilor grupuri pitorești, sculptură fermecătoare, desigur, de o spirituală eleganță, savantă, dar fără naivitate, care anunță, încă de pe acum, producția monotonă, arta de amator, bibeloul, și acele sicrie ale demnității artistului, vitrina, etajera, colecția.

Aceste curente imprecise, în care domină sentimentalismul claselor mijlocii și oboseala elegantă a celor blazați, acționează unele asupra celorlalte, se asociază sau se contrazic, urmează sau resping în toate sensurile valul șovăielnic care se întinde de pe coastele Asiei pînă pe coastele Egiptului, de la Pergam la Alexandria, din Insule pînă la cele trei continente. Amestecul neîncetat al populațiilor de pe coaste produce un vîrtej amețitor în care cîteva talazuri din străfund, aducînd cu ele violența și lîncezeala Asiei, stîrnesc încă pasiunea umană într-un elan deznădăjduit. Dar sufletul grec nu mai este decît o spumă ce se evaporă la suprafața sa. Omul și-a pierdut unitatea, și străduniile sale pentru a o regăsi îl cufundă într-o

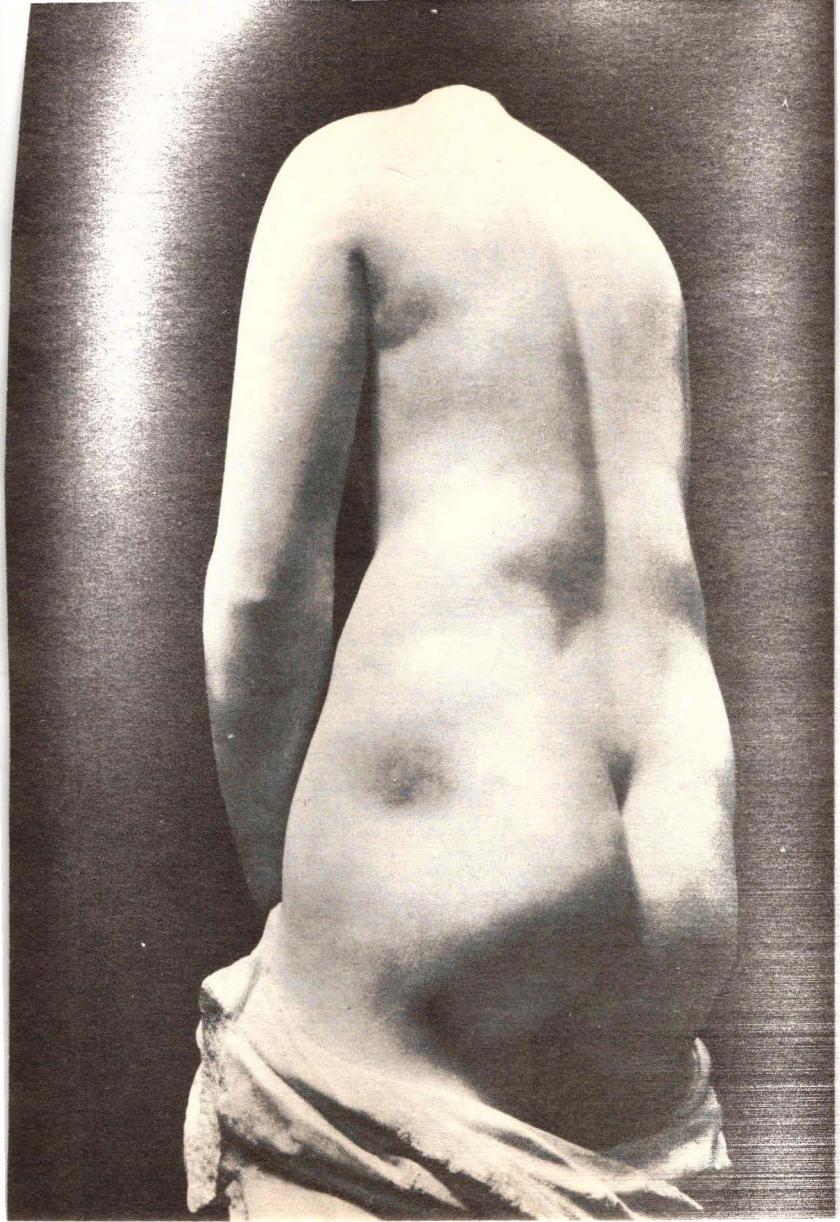
138. Artă elenistică (sec. III î.e.n.). Sarcofagul lui Alexandru cel Mare. Muzeul din Istanbul.

noapte şi mai adîncă. *Altarul din Pergam*, ultima dintre marile compoziţii de ansamblu pe care ni le-a lăsat elenismul, este imaginea acestei dezordini. Acolo unde altădată domnea sobrietatea, domneşte acum bogăţia stufoasă, confuzia înlocuieşte ordinea, ritmul se înteţeşte şi îşi pierde suflul, strădania melodramatică înăbuşe orice umanitate iar vigoarea oratorică devine emfază şi gesticulaţie goală. Artistul, în abundenţa verbului său, îşi desfăşoară cu zarvă vidul spiritual. E un verb ardent, fără îndoială, somptuos colorat, cutremurat de strigăte şi de zguduiri dar oarecum asemeni unei mantii grele de aur şi de pietre preţioase spulberată de vînt. Lui Scopas, cel puţin, nu-i era teamă de goluri, el era prea viu, seva primitivă nu-l părăsise încă. Dacă nu avea nimic de spus, tăcea. Dar sculptorul din Pergam se teme de acele mari tăceri în care spiritul lui Fidias, cînd părăsea o formă îndreptîndu-se către o alta, aluneca pe un val invizibil. Sensul continuităţii spirituale a volumelor îi este atît de străin încît nu rezistă nevoii de a-l înlocui prin continuitatea factice a unui verbalism exterior. El umple golurile, astupă găurile, acoperă orice spaţiu vizibil. Cînd ai puţine lucruri de spus, vorbeşti fără oprire. Tăcerea nu e apăsătoare decît pentru cei care nu gîndesc.

Aceste strigăte, aceşti ochi care imploră, aceste gesturi disperate nu înseamnă nici deşteptarea suferinţei, nici deşteptarea milei. Durerea are vîrsta spiritului. Oamenii dispăruţi nu ignoraseră nici dramele iubirii, nici dramele paternităţii, nici dramele războiului, nici părăsirea, nici moartea,

dar ei ştiau să afle în ele puteri sporite. Cînd omul iubeşte viaţa, el domină şi foloseşte durerea. Cînd renunţă la a mai acţiona, lacrimile conduc lumea. Eroii lacrimogeni, zeii epileptici nu mai au în ei nimic din sufletul grec, ei nu mai au nimic din sufletul omenesc. El scapă prin gurile care urlă, prin părul vîlvoi, prin vîrful degetelor, prin ascuţişul lănciilor, prin gesturile care îl risipesc. Lumea este coaptă pentru a adopta dualismele antagonice care vor sfîşia civilizaţia. Aici pămîntul, acolo cerul, aici forma, acolo spiritul. Le este interzis să se unească, să se recunoască una în cealaltă. Omul deznădăjduit va rătăci zece sau douăsprezece secole în noaptea care cade între ele. Autorii grupurilor melodramatice *Laocoon, Taurul Farnese* şi ai sinucigaşilor romantici nu mai sînt sculptori ci comedianţi emfatici. Sentimentul, care va renaşte în mulţimi, este mort la cioplitorii de imagini, domesticiţi de către cei puternici. Chiar şi ştiinţa lor a murit. Sculptorul abia de mai este un anatomist sîrguincios care urmăreşte cu exactitate relieful muşchilor şi mişcarea dramatizată pe care moda o prescrie modelului său. Sculptura nici nu se gîndeşte să regăsească ceva din paradisul pierdut în divina ironie pentru care nu este făcută şi cu care Lucian din Samosata va mîngîia spiritele din care raţionalismul necruţător a izgonit credinţa. Zeii au părăsit sufletul artiştilor pentru a se adăposti în inima stoicilor care îi întîmpină fără un cuvînt.

139. Marea Grecie (sec. III î.e.n.). Afrodita, *detaliu*. Muzeul Arheologic din Siracuza.



IV

Vor exista nu o dată, în cursul acestei lente, acestei iremediabile prăbuşiri a spiritului grec, momente de oprire, cîteva tresăriri, cîteodată mlădiţe verzi pe bătrînul arbore transplantat. Nimic nu moare fără luptă. În contact cu rasele mai noi, geniul elenic, ruşinat de decăderea sa, încearcă ici şi colo o reînnoire viguroasă şi, dacă nu mai aduce zeii pe pămînt, el mai vede încă trăind cîteva forme eroice în jurul oraşelor înfloritoare şi al golfurilor iluminate. E destul de greu să-l urmăreşti cum se infiltrează printre latinii din Italia de Nord şi printre populaţiile latinizate din Valea Ronului, cu atît mai mult, cu cît, încă de la începuturile civilizaţiei greceşti, Marea Grecie nu încetase să producă gîndire, să cioplească marmura şi să toarne bronzul. Paestum şi împrejurimile sale mlăştinoase, templele din Sicilia pe pămîntul lor de lavă şi de sulf, pe care turmele de capre rătăcesc în mijlocul cactuşilor, stau mărturie că aici domnea o putere colectivă care, învingînd războaiele, defineşte idealismul rasei ca fiind mai presus de cetate. Evoluţia dorinţei helenice a fost peste tot aceeaşi. Marea Grecie îşi dezgolise în acelaşi timp cu Praxitele zeiţele, pentru a descoperi în ele femeia. Dar poate că ea şi-a sleit mai repede puterile, înecîndu-se în voluptăţi moleşitoare. Italia meridională era mai bogată decît Grecia, mai roditoare, mai puţin aspră, mai bogată în portocali, în flori, în brize calde. Frumoasele statui din Capua au fluiditatea uleiurilor parfumate şi netezimea trupului de

curtezană, ele sînt fără forţă proprie, modelajul lor se topeşte şi curge ca o ceară. Romei nu i-a fost prea greu să-i aservească pe cei ce trăiau în mijlocul lor.

Dar s-a întîmplat ca, în contact cu energia romană, elementul grec să-şi recîştige o anume demnitate. Timp de două secole aproape, din epoca în care Grecia, nu încă cucerită, dar încă de pe acum resemnată, trimitea Romei artişti, şi pînă în epoca în care, definitiv învinsă, n-a mai dat Romei decît proxeneţi, sofişti şi retori — de la *Pugilistul aşezat* la *Hercule din Belvedere* — a existat, între violenta sevă latină şi spiritul elenistic, devenit mai pur şi mai subtil o dată cu apropierea morţii, o unire stranie care a dat roade atît de aspre la gust şi totodată atît de coapte încît Michelangelo şi-ar fi putut recunoaşte în ele — şi şi-a recunoscut — puterea. Sînt opere ciudate, asemeni unui stejar des şi verde despicat de trăznet. Nu se ştie dacă sînt romane, prin modelajul lor accidentat, prin relieful exagerat de expresiv, prin brutalitatea lor încordată, sau greceşti, prin arta de a fixa toate acestea într-o formă coerentă, de a-i pune în evidenţă şi de a-i distribui spiritul însuşi conform vieţii interioare a organismului recreat şi întîlnirii sale, la suprafaţă, cu lumina exterioară. Aici instinctul este condus şi supus de către inteligenţă unde şi cum vrea ea. Cu siguranţă, Grecii latinizaţi sînt cei ce le-au cioplit în marmură sau le-au turnat în bronz. Grecii latinizaţi sînt cei care au săpat în stîncile siciliene, cu faţa spre marea scînteietoare, acele amfiteatre de marmură în care păstorii se

așezau alături de zei. Grecii latinizați sînt cei care au construit și au decorat Pompeiul. Grecii latinizați — și, cu siguranță, pătrunși de asemenea de acea poezie concretă pe care pămîntul francez o infuzează celor pe care-i hrănește — sînt cei care au clădit Arles și Nîmes, și au surprins la baie frumoasele femei ghemuite, cu coapsele lor turtite sub greutatea torsului, cu sînii cărnoși și cutele groase ale pîntecului, cu șalele lor scobite

140

141

140. Mirina. Strivitul în picioare al strugurilor, teracotă. Muzeul Luvru.

141. Altarul din Pergam (începutul sec. II î.e.n.), *detaliu*. Muzeul din Berlin.

pe care umbra se mişcă o dată cu suprafaţa unduitoare. Chiar la Roma, sub August, alături de copiştii romani, Pasiteles întemeia o şcoală greacă. Şi tot la Roma sculptorii greci au încercat, pe urmele lui, ca o reacţie evidentă împotriva sculpturii din Asia, o imposibilă reîntoarcere la austeritatea arhaică [1].

Pretutindeni aiurea, în Attica, în Asia, în Insule, elenismul nu mai reacţionează decît negativ împotriva puhoiului sentimental care vine din adîncuri.

V

Dar el discută încă, şicanează şi, trebuie de asemenea să o spunem, încearcă, în naufragiul spiritului său, să lase lumii viitoare, dacă nu prin limbajul formei pe care nu mai ştie să-l vorbească, cel puţin prin verb, învăţătura esenţială.

---

[1] Cred că faimosul *Tron al lui Venus* (de la *Muzeul naţional, Roma),* socotit pînă acum ca aparţinînd începutului secolului al V-lea, trebuie restituit acestei Şcoli, a cărei capodoperă, de altfel, ar fi. Fără a mai vorbi de locul unde a fost descoperit, fără a mai vorbi de figura goală, de altfel inferioară restului operei, înfăţişată aici, şi pe care artiştii din secolul al V-lea n-ar fi îndrăznit să o reprezinte, există detalii ciudate, ca, de pildă, pernele, o anume neglijenţă de stil, o anume eleganţă de bun gust, o anume îndemînare în stăpînirea meşteşugului, un spirit mai curînd elegant şi rafinat decît grav, un amestec de cultură aleasă şi de naivitate voită, o umbră de „literatură" foarte îndepărtată de forţa şi de austeritatea predecesorilor lui Fidias.

În preajma secolului I, întreaga civilizație antică se concentrează la Alexandria, ca pentru a-și face aici inventarul cuceririlor. Egipteanul obosit ocupă fundul scenei, dar evreul și grecul sînt la rampă, aplaudați, huiduiți, prieteni sau dușmani, cînd singuri, cînd urmați de mulțimi fanatice, muncind în febra, în trepidația, în zarva unui cosmopolitism răscolit și reînnoit fără încetare. Pe un pat de vicii abjecte, de ascetisme exasperate, de intransigențe mistice, de scepticisme indulgente, se plămădește ideea. Filozofi, critici, romancieri, teologi, retori, artiști, se amestecă între ei și strigă. Artistul face teologie, filozoful face roman, teologul critică, retorul filozofie, romancierul retorică. Moment unic în istorie, cînd Egiptul își aduce misterul, Grecia rațiunea sa, Asia zeul său, și cînd, fără voia Egiptului, fără voia Greciei, fără voia Asiei, sinteza lumii vechi, pe care o vor face, în domeniul prea aristocratic al spiritului, entuziasmul profeților și subtilitatea sofiștilor, va trece peste masa umană fără a-i satisface nevoile. Lumea a obosit să gîndească, ea își călește iarăși idealul dezorientat în elementul său primitiv, adică în inocența populară. O nouă Mitologie îi va învinge pe filozofii care îi pregătesc nașterea.

Acest mediu social particular nu ne permite să credem într-o mare artă alexandrină care s-ar fi pierdut. Nici capodoperele arhitecturii, nici marea sculptură nu se întemeiază pe sisteme, mai ales atunci cînd se întrepătrund și variază fără încetare. Sursa de inspirație plastică secase în mintea prea complicată a claselor de sus, și ea nu se deschisese încă în sufletul obscur al popoarelor.

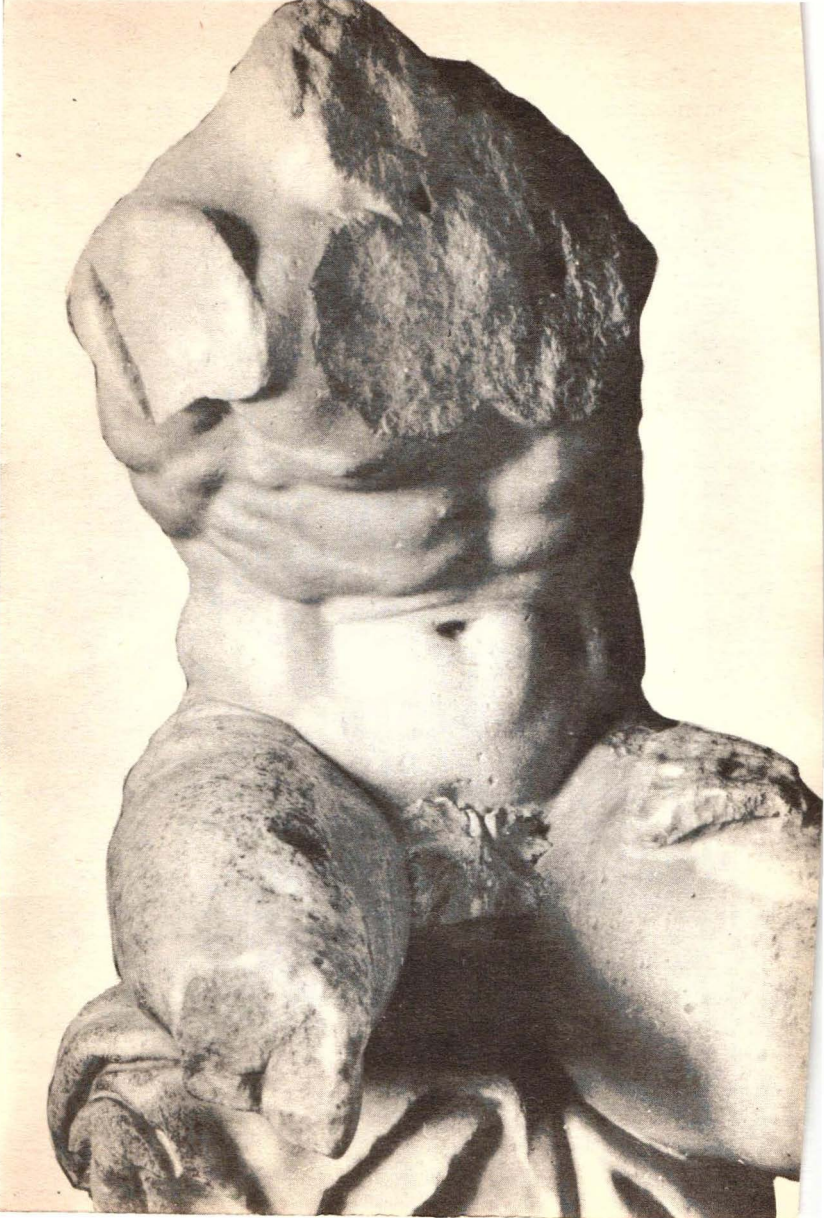
Acolo, ca şi pretutindeni desigur, au existat reviri-mente admirabile, elanuri spirituale drepte ca o flacără care moare, tresăriri ale unei iubiri adînci. Unele basoreliefuri alexandrine, greco-latine, elenistice — faptul nu are nici un fel de importanţă, căci acelaşi spirit se insinuează peste tot — surprind prin vervă şi graţie, prin bucuria senzuală care triumfă asupra pesimismului intelectual, prin cultivarea înflăcărată a beţiei de a te bucura prin cunoaştere şi de a cunoaşte bucurîndu-te. Ciorchinii sînt copţi, culesul se face în sunetul flautelor şi al clopoţeilor, se dansează pe struguri. Iarna

142

143

142. Artă elenistică (sec. III î.e.n.). Erinie adormită. Muzeul Naţional, Roma.

143. Artă elenistică. Eros şi Psyche, bronz. Muzeul Luvru.



cea lungă poate să vină. Hora se învîrteşte, femeile cu părul despletit îşi scutură sînii goi, îşi arată picioarele, panterele se tîrăsc în umbră pentru a linge sîngele care va curge. Dar această epocă, în care adesea hieratismul egiptean e o ispită pentru inspiraţia muribundă a grecului, cultivă cu o pasiune supărătoare sculptura „de gen" care lasă în mod infailibil, pe praful secolelor, urma josniciei şi a vulgarităţii spiritului.

145

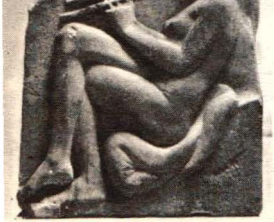
144

144. Artă greco-romană. Apollonios (sec. I î.e.n.). Hercule din Belvedere. Muzeul Vaticanului.

145. Artă greco-romană (sec. II î.e.n.). Pugilist aşezat, bronz. Muzeul Naţional, Roma.

Meseriile rare sînt surprinse în întîmplările lor pitoreşti, se povestesc istorioare care te fac să rîzi sau să plîngi. E bibeloul japonez, dar mult mai puţin spiritual, lucrat cu mult mai puţină îndemînare, sau bronzul cu care îşi împodobesc încăperile micii burghezi din secolul nostru, lucrat cu mult mai multă îndemînare dar nu cu mult mai spiritual. Cea mai mare parte a basoreliefurilor vădesc aceleaşi tendinţe : anecdotă adesea confuză şi supraîncărcată şi, în fund, un peisaj pentru a o situa. Ele arată că sculptura este invadată, în epoca ptolemeică, de căutările şi de procedeele pictorilor. Iar în această artă pot fi găsite cele mai serioase indicii privind viaţa socială.

Această nevoie de a contopi cele două mari moduri de evocare plastică apăruse, în Grecia chiar, cel puţin cu trei secole în urmă. Praxitele vedea forma mai mult ca pictor decît ca sculptor, Lisip, de asemenea, cîteodată, la fel şi autorul *Mormîntului lui Alexandru* cît şi, mai ales, decoratorul Pergamului. Marea sculptură clasică se folosise



146

147

mult de pictură, dar ca mijloc accesoriu, pentru a da formei, vie prin structura sa proprie, aparența superficială a vieții. Sub tonurile largi și simple care acopereau ansamblurile decorative și păleau în lumină, planul sculptural persistă. În secolul al IV-lea, dimpotrivă, și încă și mai mult în epocile elenistice, mijlocul de expresie picturală tinde să se lipsească de formă și să modeleze suprafețele prin jocul misterios al luminilor, umbrelor, semitonurilor și prin învelișul difuz al aerului. Tentativă legitimă încă, atunci cînd se exercită asupra basoreliefului, dar mortală pentru sculptură. Forma trebuie să trăiască în spațiu prin mijloacele ei proprii, întocmai ca o ființă vie. Atmosfera reală trebuie să o întîlnească la însuși nivelul planurilor determinate de viața sa interioară. Învelișul îi este necesar doar pictorului, care transpune în mod convențional pe o suprafață plană materialitatea și adîncimea spațiului. Dacă sculptorul încorporează în formă o atmosferă artificială, atmosfera reală o va devora.

148

146, 147, 148. Tronul lui Venus, numit și Tirpticul Ludovisi (atribuit curent sec. V î.e.n.; a se vedea în această privință nota autorului de la pag. 277). *De la stînga la dreapta:* o femeie goală cîntînd din flautul dublu, nașterea Afroditei ieșind din ape, susținută de două Horai, o femeie înfășurată într-un văl arzînd tămîie.

În epoca alexandrină confuzia este desăvîrşită. Misticilor din Asia, scepticilor din Europa obosiţi de scepticismul lor, le este necesar învelişul imprecis care îneacă forma, stîrnind visurile imprecise. Marea sculptură egipteană, deşi îşi păstra încă puternicele tradiţii, se orientase, în epoca saită, spre aceste orizonturi înceţoşate. Întreaga artă greacă de după Praxitele tindea către anecdota înconjurată de misterul picturii. Marile sentimente o dată dispărute, trebuia ca un nou sentimentalism să germineze din durerea mulţimilor şi din nesiguranţa spiritelor pentru a reînnoi energia lumii. Numai în aceste tendinţe se poate găsi, în arta alexandrină, o tentativă obscură de fuzionare a aspiraţiilor esenţiale ale idealurilor lumii vechi.

Idealul evreiesc este dreptatea. El este limitat, exclusivist, şi prin aceasta intransigent şi aspru. Ca orice exces pasional, pasiunea fără contraponderea dreptăţii îl face pe om nedrept cu cei care nu gîndesc ca el, nedrept cu el însuşi, gîndirea lui necunoscînd alt refugiu decît sacrificiul de fiecare zi sau necruţătoarea rigoare. El este neno-

149

150

149. 150. Arta Greco-egipteană. Portrete funerare, ipso pictat. Muzeul Luvru.

151. Artă greco-egipteană. Portret pe papirus. Muzeul Luvru.

rocit şi singur, neştiind ce-i iertarea. Idealul grec este înţelepciunea, ordinea lumii ascultată şi disciplinată prin inteligenţă, cucerirea răbdătoare, aplecată asupra vieţii, a unui echilibru relativ. El simte foarte bine ce este drept, dar frumosul şi adevărul îl pasionează în aceeaşi măsură. El regăseşte în fiecare dintre aceste noţiuni ecoul celorlalte două, completîndu-le, temperîndu-le şi lărgindu-le pe fiecare prin celelalte. Fidias este în Pitagora, şi Socrate este în Fidias.

Evreii trebuiau să-l ignore pe Hristos, pentru că el se împotrivea ca un artist idealului de dreptate care îi făcuse nedrepţi, şi aducea oamenilor slabi mila oamenilor puternici. Grecii erau mult mai bine pregătiţi să-l înţeleagă. Ei îl cunoşteau de mult. Era Dionisos venit din India şi reîntorcîndu-se în Asia o dată cu armatele lui Alexandru, Dionisos, zeul învierilor periodice, zeul superstiţiilor primitive, al magiilor şi al vrăjilor, aşa cum fusese, pe vremea lui Eschil, zeul beţiilor păgîne, Dionisos, eternul zeu al mulţimilor şi al femeilor. Era de asemenea omul-zeu al miturilor lor, eroul, Heracles, Prometeu. Înainte de Hristos, stoicii propovăduiseră cucerirea libertăţii interioare, care este suma disciplinelor pe care putem să ni le impunem. Înainte de Hristos, Socrate murise pentru oameni. Umanitatea lui Hristos a fost mai curînd testamentul lumii antice decît începutul lumii noi.

Ea a adus, mai întîi, sabia. Sfîntul Paul îl va trăda pe Isus, va şopti intelegenţei întunecate a lumii în suferinţă revanşa spiritului ebraic. Filozofii îi întorc spatele, dar sclavii care suferă şi

femeile, mame ale spiritului ca și ale cărnii noastre, femeile care veghează într-una ca focul căminului să ardă, sclavii și femeile îl ascultă. Bărbatul creează idealul, dar se plictisește de el. Cînd idealul se stinge în el, femeia e cea care-l preia, făcîndu-l să dormiteze în ea pînă în ziua cînd o altă voce bărbătească va veni să-l trezească. Dacă arta se feminizează și devine mai gingașă în sufletul bărbaților, așa cum o dovedesc toate operele acestei vremi, voința se virilizează și se încordează în inima femeilor. Și a doua o ucide pe prima.

Rațiunea murea singură, sceptică și disprețuitoare. Sentimentul creștea singur, orb și nesigur. Trebuia să învingă. El era mulțimea și viața. Elanul sentimental al celor slabi ruinează civilizația. Cărțile vor fi arse, statuile sfărîmate, templele omenești dărîmate, legătura cu pămîntul va fi pierdută. Dar ce importanță au toate acestea! Trebuie să acceptăm asemenea căderi. Ele condiționează reparatoarele zilei de mîine. Pe pămîntul occidental, pregătit de către greci, adevărata gîndire a lui Hristos va renaște, în cuvîntul lui Prometeu, după mai bine de o mie de ani de obscuritate, de patimi furioase, de neînțelegeri. S-ar spune că e acel abis pe care vechile portrete din ultima perioadă a Egiptului îl privesc cu fața lor enigmatică și cu tenebrele ochilor lor în care tremură o lucire.

Lucire furișă, desigur, dar care, treptat, crește. Cine nu o va surprinde mai tîrziu, sporită, la idolii din Bizanț? Egiptul pe cale de a se creștina reprezintă locul și momentul în care are loc fuzi-

unea dintre sufletul creştin şi sufletul antic, în putreziciunea senzuală în care spaima sporeşte, şi pe care privirile sale interioare o fixează cu o nevoie frenetică de răscumpărare prin ascetism şi de speranţă prin comuniune. Unul dintre cele mai mari mistere ale istoriei este această prefacere a sufletului omenesc care s-a săvîrşit în Mediterana orientală, pe toate coastele Africii, Europei şi Asiei, în cursul celor trei sau patru prime secole care au urmat după căderea Greciei, după hegemonia Romei şi după apariţia lui Hristos. Cînd privim aceste portrete făcute pe papirus şi pe sarcofage, tulburi, senzuale, pline de nelinişti, care preced sclipirile suspecte ale mozaicurilor, ne mirăm că arhitectura romană a putut, în acelaşi timp, să înalţe ziduri categorice în cel mai pozitiv sens al cuvîntului. Aici surprindem greşala iniţială a urmaşilor lui Fidias, şi mai ales a sculptorilor din Rodos şi din Pergam, care au căutat să exprime prin atitudini şi prin gesturi ceea ce nu poate fi decît sugerat prin valori, raporturi, contraste şi treceri. Dacă sculptura a relevat inteligenţei splendoarea fizică păgînă şi strălucirea sa, picturii îi va reveni rolul de a insinua în simţuri neliniştea morală a creştinismului. Răsturnare paradoxală a sarcinei artiştilor, care face din arta cea mai materială educatorul raţiunii, şi din arta cea mai spiritualizată educatorul iubirii.

I

În timp ce arta oficială, marea artă decorativă şi religioasă îşi pierdea din vedere izvoarele, arta familiară rămînea aproape de ele, şi, pentru ea numai, ele nu secau. Eroul creat de popor a dispărut, dar poporul există şi în el supravieţuieşte sufletul grec. Poporul suferă mai încet influenţa corozivă a intelectualismului şi a aurului, şi flacăra vieţii mocneşte în el cînd în clasele de sus ea s-a stins cu totul. Pînă şi în cele mai rele epoci de decădere, instinctul mulţimilor închide în el toate elementele vieţii superioare, şi nu e nevoie decît de trezirea unor dorinţe noi prin apariţia unor noi trebuinţe, pentru ca marele om să apară şi pentru ca să crească în el acel instinct pe care i l-a încredinţat mulţimea moartă a strămbunilor şi mulţimea vie a oamenilor. Pentru a cuceri propria noastră organizare, nu avem alte arme decît puterea animalică brută şi puterea inteligenţei. Omul civilizat mediu, dimpotrivă, este la fel de îndepărtat de ordinea spirituală ca şi de posesiunea directă. El nu a ajuns încă la una, şi a pierdut-o pe cealaltă. Este un pustiu.

Poporul va fi cel ce va aduna, pe toată întinderea lumii greceşti, elementele risipite ale sufletului antic. Artistul meşteşugar îl înlocuieşte pe erou.

Arborele dezrădăcinat va acoperi pămîntul cu frunze. Din caldarîmul oraşelor greceşti iese o lume de bibelouri, de figurine de metal sau de pămînt ars, bijuterii, pietre gravate, mobile, monede, vase pictate sau cizelate. Ieri omul de geniu era în serviciul poporului. Astăzi, omul din popor este în serviciul rentierului.

Legătura care-l uneşte pe marele artist de meşteşugar, trecerea de la marea sculptură la arta populară, este industria figurinelor de pămînt ars care se fabricau cu miile la Tanagra, printre acele populaţii beoţiene pe care atenienii le disprețuiau atît de mult. Această industrie nu este nouă. Ea există încă în epoca arhaică. Dar, în secolul al IV-lea, sub influenţa răspîndirii gustului artistic, se va perfecţiona şi extinde. Ea urmează ca o licărire timidă evoluţia marelui focar. Arhaică o dată cu el, ea este apoi, totodată cu el, puternică şi luminoasă, şi, în sfîrşit, în epoca praxiteliană, pe de-a-ntregul familiară. Dar, înainte de Praxitele, această licărire se pierde cu totul în strălucirea focarului. Începînd cu epoca lui Praxitele, dimpotrivă, cînd focarul păleşte, mica licărire devine, în umbra care începe, un punct strălucitor de lumină. Sculptura, mare, făcută pentru a împodobi templele şi a trăi în spaţiu, dă greş cînd încearcă să se inspire din lucrurile familiare. Figurina, făcută ca să împodobească locuinţele particulare şi ca să-şi urmeze stăpînul în mormînt, pentru a-i ţine tovărăşie şi a-i cîştiga de partea lui pe zei, este în mod esenţial familiară prin inspiraţie şi destinaţie. Era cu totul firesc ca ea să atingă apogeul în secolul care i-a adus pe zei printre

oameni. Nu există mulți zei în mormintele beoțiene ; există oameni, mai ales femei, copii, chiar animale, chiar jucării și păpuși, chiar figuri obscene.

S-a spus că arta greacă a fost lipsită de caracter. Înseamnă a o cunoaște prea puțin și poate numai din calomniile pe care Academiile, copiile romane și romanele retrospective le-au răspîndit pe socoteala sa. Ce este caracterul ? Este punerea în evidență a elementelor descriptive, dar nu pitorești, ale unei forme date. Arta secolului al V-lea, despre care s-a spus că este lipsită de caracter, depășește caracterul individual. Ea exprimă întreaga specie, ea o descrie luînd de la fiecare individ caracterul său dominant. Dar arta familiară a Greciei nu țintește atît de sus. Ea urmărește cu o sagacitate încîntătoare, caracterul individual. S-a uitat de portretele grecești — atît de rare, e adevărat, dar atît de pătrunzătoare — s-a uitat de statuetele de Tanagra și Mirina, de picturile de pe vase, de întreaga pictură pompeiană și de acele statuete, acele schițe în care se eternizează viața atît de crud comică a bolnavilor, cocoșaților, șchiopilor, infirmilor de orice fel. S-a uitat că există în mormintele din Tanagra chiar și caricaturi. Popularitatea de care se bucurau comediile lui Aristofan se explică atunci cînd îi cunoști pe spectatorii lor. Se rîdea mult în Grecia, filozofii rîdeau de zei, poporul rîdea de filozofi. Coroplaștii din Tanagra și olarii din Ceramica erau foarte veseli.

Imitau ei oare marile statui contemporane atît de adesea pe cît s-a spus ? Este improbabil. Existau uneori reminiscențe, cel mult. Imitația, apropiată

152. Fragment de stelă (sfîrşitul sec. VI î.e.n.). Colecţia Tyszkiewicz.

sau îndepărtată, înseamnă moarte. Or, ele trăiesc. Toate calităţile sculpturii praxiteliene se regăsesc aici, mai pronunţate. Ele sînt moderne. Vor fi mereu moderne. Pentru că sînt eterne. A face un lucru viu înseamnă a crea eternitate, înseamnă a surprinde legile vieţii în dinamismul lor permanent. Mers, dansuri şi jocuri, toaletă, moment de meditaţie sau discuţie, atenţie, visare, nemişcare — întreaga viaţă a nuanţelor, a impresiilor, a amintirilor trece în aceste fermecătoare lucruri sau fuge, sau ezită, sau se opreşte. Aceste mici făpturi candide cu părul roşu, cu rochiile vopsite, înseamnă o mulţime vie de secunde imperceptibile. Grecia, aici, culege flori şi se încununează cu ele, se priveşte în apă, aleargă pe sub sălcii, se ridică pe vîrful picioarelor ca să atingă buzele zeilor, ştie să trăiască acea viaţă naiv animală pe care cîntăreţii şi sculptorii săi au divinizat-o, ajungînd, urmîndu-şi făgaşul fără revoltă, şi fără un efort prea dureros, să lumineze cu ea spiritul.

Fiinţele acestea graţioase nu-şi cunoşteau puterea de fascinaţie. Grecia a iubit şi s-a lăsat iubită cu o admirabilă inocenţă. Dacă grandiosul senzualism din Orient a creat drama muzicală şi a revărsat asupra sculptorului din Olimpia frenezia sa sfîntă, el abia de a atins masele populare şi pe meşterii artişti care le traduceau nevoile. Iată ce a separat arta doriană şi chiar atică, cel puţin în manifestările sale mijlocii, de arta grecilor din Orient. Femeile din Mirina — Tanagra Asiei Mici — cunoşteau puterea iubirii lor. Adevăratul suflet al Greciei din Asia, arzător de voluptate şi aprinzînd cu flacăra sa inteligenţa elenică, se află cu mult

153

154

155

156

153. Tanagra. Femeie drapată. Biblioteca Națională, Paris.
154. *Detaliu* de la 153.
155. *Detaliu* de la 156.
156. Tanagra. Tînără fată și Eros lîngă o stelă. Colecție particulară.

mai mult aici decît în marea sculptură decorativă a timpului. Bogăţia verbală pare aici mai puţin supărătoare decît la artistul din Pergam, căci această mică artă colorată, înflăcărată, spontană este făcută ca să fie văzută de aproape. Nici un fel de emfază. E o artă plină de sevă, aproape brutală, făcută să comunice patima acestor frumoase femei provocatoare cu şoldurile durdulii, cu braţele rotunde, cu părul greu, cu rochiile încîntătoare, vopsite, împodobite, echivoce, încărcate de bijuterii. Ea te duce cu gîndul la sculptura hindusă care îşi va face curînd apariţia în umbra cavernelor, la idolii din Bizanţ în jurul cărora scînteiază pietrele scumpe, la agonia splendidă, în purpura veneţiană, a păgînismului oriental. Cucerirea Occidentului de către femeia din Asia este pe punctul de a lua sfîrşit.

II

Peste tot, între secolul IV şi secolul I, în Italia, Sicilia, pe coastele Asiei Mici, arta populară şi familiară cîştigă teren asupra artei oficiale. Coroplastul din Mirina, şi din Tanagra, sculptorul alexandrin rămîn ei înşişi, în timp ce decoratorul monumentelor publice încearcă să redobîndească un suflet care l-a părăsit şi care a părăsit lumea, şi să concentreze din nou prin mijloace artificiale elementele disociate ale creaţiei artistice. La Alexandria, sculptorul de figurine nu era, fără îndoială, ca la Mirina sau la Tanagra, un meşteşugar, ci mai curînd unul din acei artişti foarte strălucitori, foarte superficiali, foarte îndemînatici,

157

158

care mişună în jurul bogătaşilor. Orice expresie socială nouă reclamă, fără îndoială, o artă care i se adaptează, şi care e frumoasă pentru acest singur motiv. Dar societăţile plutocratice nu constituie decît un moment al acestei expresii, ultimul, cel care precede căderea. S-a spus că luxul stimulează artele. Este adevărat. Dar luxul consumă arta, adîncul sentiment creator care iese din po-

157. Tanagra. Femeie. Muzeul din Chantilly.
158. *Detaliu* de la 157.

poarele în plin efort precum copilul din pîntecul mamei, şi care poartă în el credinţa lor, voinţa lor, speranţa lor, forţa lor de iradiere. Între statueta colecţionarului şi templele democraţiei există distanţa dintre Acropolea care le adăposteşte şi etajera unui salon.

În epoca alexandrină şi, mai mult încă, în epoca imperială, difuzarea gustului artistic a dislocat forţa creatoare care trece atît de adeseori, cînd se manifestă, drept o insultă adusă bunului gust, adică ideii practice şi moderate pe care conducătorii şi mondenii şi-o fac despre funcţia mistică a artistului, pe care şi-l închipuie făcut pe măsura nevoilor lor. Firește, bunul gust e admirabil la Alexandria, gustul aristocraţiei intelectuale cel puţin, căci parvenitul, acolo ca şi aiurea, nu iubeşte decît arta anecdotică. Totul devine atingere, fior, trecere. Se creează mici bronzuri delicate în care materia capătă calităţile cărnii vii, de piele caldă, toată acea ghemuire înfrigurată de trupuri nubile pe care artistul senzual, în epocile rafinate, le descrie cu complezenţă, pentru colecţionarul cultivat, spre bucuria ochilor şi a mîinii. Femeia nu se mai dezbracă, ci e dezbrăcată. Afrodita nu mai iese din mare, ea intră în cada de baie. Încearcă apa cu degetul de la picior, trupul său tînăr se îndoaie, sau se răsuceşte, sau se întinde cu o impudoare desăvîrşită, castă totuşi dacă ne gîndim la Asia care dă ultimul ei asalt, şi aceasta fără îndoială datorită contactului cu puritatea egipteană, pe care noblețea greacă o recunoscuse şi o adoptase.

Iată salonul la modă, mobilele rare, vitrinele în care dorm lucruri prețioase, la adăpost de atingerile profane. Poligrafia și romanul au succedat tragediei și istoriei. Este epoca în care bărbați eleganți și femei elegante, acoperiți din cap pînă în picioare de amulete și bijuterii, beau și mănîncă în metal cizelat. Greierele de aur din păr nu le mai era de ajuns mondenelor. Le trebuiau inele, camee, pietre prețioase gravate, coliere, brățări, agrafe, pandantive. Bijuterii de aur, simple ca formă, în Grecia cel puțin, căci Asia și Roma imperială au gusturi mai fastuoase. Metalul are supleţea unei liane, el se tîrăște ca o reptilă pe forme, îmbrățișează pliurile calde ale gîturilor, încercuiește splendoarea brațelor, atrage privirea asupra mîinilor frumoase, adaugă strălucirii mate a pielii fardate paloarea sa roșcată. Încrustate sau suspendate, pietre fin gravate, purtînd zei și portrete, păsări, lei, scarabei și himere, amulete tot atît de numeroase ca și superstițiile epocilor lipsite de credință.

Arta antică n-a cunoscut piatra pentru ea însăși, lumina încremenită. Ea trebuia să lucreze materia, să imprime în ea ideea sa despre univers, despre ea însăși și despre destinul său. În piatră, marmură, bronz, aur, argint, fildeș, ceară, lemn, argilă, în toate cristalizările pămîntului, în oasele, carnea sîngele, lacrimile sale, grecul a cizelat pretutindeni forma spiritului său. A fost pusă la îndoială frumusețea sculpturii crizelefantine, din secolul al V-lea, ca și splendoarea pe care o aveau, sub imensul cer grec, templele albastre și aurii care se înălțau din pădurile de lauri, pe Acropole și pe promonto-

159. Tanagra. Dansatoare. Biblioteca Națională, Paris,
160. Tanagra. Bacantă. Biblioteca Națională, Paris.

rii, acordînd marmurei albe un privilegiu inefabil de absolută spiritualitate. Sculptînd pe Atena, sau pe Zeus în aur sau fildeş, grecii nu voiau decît să-şi exprime veneraţia lor pentru ei. Dar un spirit ca acela al lui Fidias nu putea să se înşele asupra mijlocului întrebuinţat. El avea sub frunte ordinea, forţa lirică, acordul armonios dintre inteligenţă şi inimă, şi dacă sculpta zei în aur şi fildeş, o făcea pentru că aurul şi fildeşul i se supuneau întocmai ca şi marmura. Ce importanţă are materia ? Oricare ar fi, ea îl exprimă pe artist aşa cum scoarţa pămîntului, în care se amestecă huila şi diamantul, exprimă focul subteran. Ea e aruncată fierbinte în tiparul sufletului său, şi cînd sufletul este puternic, argila este puternică precum bronzul, iar cînd sufletul e gingaş, bronzul este gingaş precum argila.

Sfînta materie a lumii ! Ca şi pielea şi lîna animalelor, ca şi carnea fructelor, ca şi pîinea, ea este tovarăşa omului. Este apa şi sarea. Ea are docilitatea fiinţelor domestice, îşi primeşte stăpînul pe prag şi pe trepte, îl ocroteşte cu ajutorul pereţilor şi al acoperişurilor, se oferă pentru odihna lui,

se adînceşte pentru a-i primi alimentele, se alungeşte pentru a-i atinge buzele, se ascute pentru a-i pune la îndemînă materia mai puţin tare decît ea. A existat un timp, spre sfîrşitul elenismului, în care materia prelucrată îl înconjura pe om din toate părţile ca un cortegiu imobil care îl apăra şi îl preamărea în acelaşi timp. Arta eroică era, fără îndoială, în declin, dar zeii de fildeş şi de aur se aflau intacţi în fundul sanctuarelor, eroii de marmură vopsită sălăşluiau încă în metopele în care scînteia aurul scuturilor. Pretutindeni temple pictate, propilee, porticuri, stadioane cu gradene, colonade, terme înfăţişînd zei. Din marmură sînt lespezile străzilor, treptele acropolelor, amfiteatrele senine privind către mare pe deasupra colinelor. Din aur şi piatră, jasp, agate, ametiste, cornaline, calcedonii, cristal de stîncă, bijuteriile care atîrnau pe braţe, încheiau tunicile, luceau în părul vopsit. Şi în casele de marmură, de piatră sau de lemn şi pînă şi în străfundul mormintelor, scaune de marmură sau de lemn, vase de aur, de argint, de bronz, statuete de pămînt ars sau de metal, oale de argilă sau cupe de onix.

Orgie de materie, firește, dar care a insinuat în lume, prin difuzarea sa înfrigurată spiritul civilizator. Grecia nu a inventat moneda, fără îndoială, dar cetăţile sale au fost primele care i-au dat forma sa circulară, care au bătut pe o parte un cap, un simbol pe cealaltă, o inscripţie menţionînd devize, semnături sau valoarea. O dată cu răspîndirea bogăţiei şi a culturii estetice, moneda ţîşneşte în cantităţi nesfîrşite din matriţele de bronz. Se fabrică aproape peste tot, la Atena, în Asia, la Alexandria,

161. Tanagra (sec. IV î.e.n.). Femeie aşezată lîngă o termă. Colecţie particulară.

în Sicilia mai ales, în atelierele din Siracuza. Moneda se ridică din focarul helenic ca un roi de scîntei. Tipul de monedă se schimbă cu oraşul, evenimentele, victoriile, tradiţiile. Statui, tablouri celebre, legende, mituri, animale simbolice, portrete incisive, reliefuri netezite de milioane de mîini, înnegrite în părţile scobite, toate par materie vie încremenită prin pecetluire. Cercul nu este niciodată perfect, grosimea discului variază. Aici, ca şi pretutindeni, echilibrul elementelor face din obiectul de artă un organism complet, pe care simetria l-ar ucide. Metalul pare împins de dinlăuntru, ca umflat de seve şi de suflet. Grecii îi dau o viaţă carnală sau vegetală. Ei cizelează vase de argint şi de aur prinse într-o reţea de ramuri în care seminţele, mugurii, frunzele — stejar, măslin, laur, platan, iederă — par că freamătă. Este fructul greu, ascuns în misterul frunzişului.

III

Poate că aceste vase, şi numeroase figurine de pămînt ars ne arată mai bine în ce măsură grecii au înţeles cadrul în care se mişcă figura omenească. Ei n-au făcut din el preocuparea lor dominantă, aşa cum vor face, după ei, hinduşii şi artiştii renascentişti, mai ales cei din Flandra şi din Franţa, pentru că pămîntul lor era mai puţin bogat în forme însufleţite, şi pentru că ei vedeau în om fructul copt atîrnînd pe ramuri, pentru că acest fruct îi atrăgea fără încetare, pentru că ramurile, trunchiul, pămîntul pe care creştea arborele nu le apăreau de-

cît ca un acompaniament al melodiei superioare realizate de spiritul lor. Dar marii lor poeţi tragici au văzut Menadele înveşmîntate în piei de tigru şi încinse cu şerpi, încununate cu flori şi viţă de vie, zvîcnind din păduri o dată cu panterele, ei au vorbit despre împreunări monstruoase din care se năştea omul-animal, afirmînd astfel acordul grandios dintre natura indiferentă şi spiritul voluntar. Şi pînă şi ţăranul cel mai umil, ştiind că izvorul şi peştera sînt locuite de divinităţi familiare, încerca un simţămînt de linişte şi de fraternitate cu pămîntul său.

Grecii introduceau în casa lor lumea aerului şi a plantelor. Cadavrul oraşului Pompei, oraş al Marii Grecii, clădit, decorat de către greci, este acoperit cu flori. În încăperile închise, în pieţe, pretutindeni, numai ghirlande de flori, de fructe, de frunze, păsări, peşti, naturi moarte pline de sevă, strălucitoare, năvalnice, înconjurînd ferestre oarbe şi porţi pictate care dau către străzi, pieţe, edificii şi cîmpuri. Fără îndoială, e vorba de o Grecie transplantată, latinizată, diferită de Grecia clasică şi pe de-a-ntregul invadată de influenţele venite din Alexandria şi din Asia, şi mai ales inspirată de cer şi de mare, de vegetaţie, de stîncile roşii, de flacără, de vinul fiert în cenuşa caldă. Teocrit, fără îndoială, era din Siracuza. Dar pe pămîntul grecesc există basoreliefuri, sculpturi pe vase, grupuri de Tanagra, satiri, nimfe, femei tinere, dansatoare, divinităţi ale pădurilor şi torenţilor, în preajma cărora se aud apele susurînd, frunzele mişcîndu-se, animalele mugind şi scheunînd, flautele rîzînd şi plîngînd în vînt. Şi dacă natura în-

conjurătoare a amuțit pentru o clipă în preajma meditației lui Fidias înscriind numai în forma umană felul său de a înțelege lumea, Sofocle, în schimb, se așeza în mica pădure din Colona, pădure de portocali năpădiți de greieri, cu pîrîiașe încreținându-se ușor sub mușchiul verde ; Pindar, asprul poet din nord, ducîndu-se la jocurile olimpice pe drumurile din trecători și pe plaje, aduna în cale vaste imagini, pline de ceruri și de oceane, Eschil, din înaltul Acropolei din Argos, privea noaptea scînteietoare, și, din cel mai îndepărtat trecut al Eladei făcea să adie o briză proaspătă. Încă în arta egeeană colcăie formele marine. Vîntul mării, apa fluviului și foșnetul frunzișului asistă la întîlnirea lui Ulise cu Nausicaa, pe care eroul o aseamănă cu un trunchi de palmier. Iar Vitruviu nu afirmă oare că stilul doric imită torsul masculin și cel ionic torsul feminin ?

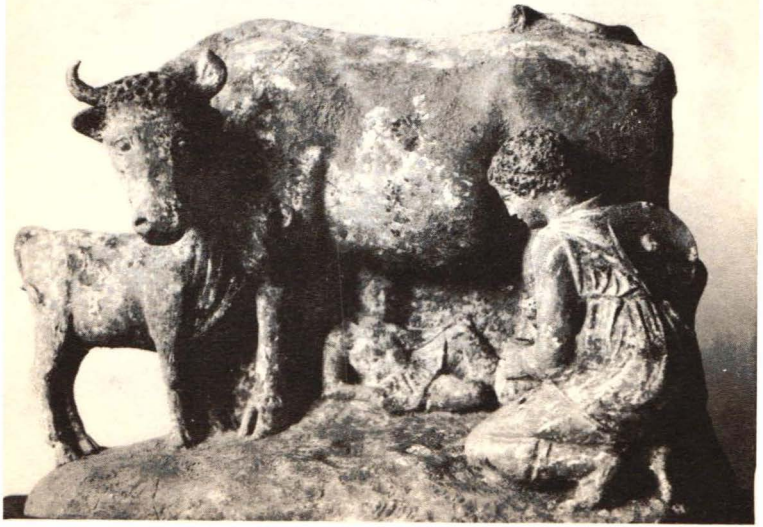
În orice caz, această artă pompeiană, destul de restrînsă, făcută din amintiri și imitații îndepărtate, și ieșită aproape în întregime din penelul unor

decoratori plătiți și al unor zugravi, exprimă lumea animală și materială, lumea colcăitoare și confuză, care ne înconjoară. Cît de tînără este încă, cu toată bătrînețea civilizațiilor păgîne, cît de viguroasă încă în vaga sa morbidețe, cît de profundă și de impregnată de suflet antic ! Cît de convingătoare îi este puterea și cît de — pe fondurile monocrome, roșu, negru, verde sau albastru — generoasă și spontană este pata de culoare, cît de sigură, de intens expresivă, de vie e forma ! Amorași, dansatoare, genii înaripate, zei sau zeițe, animale, forme dezgolite, drapate, aureolate cu văluri unduitoare, legende, bătălii, întregul simbolism străvechi, atît de apropiat de pămînt, trăiește aici, desigur, prin prisma senzualității puțin îngroșate și a candoarei lucrătorilor care îl interpretează, dar cu acel calm, cu acea prospețime abia întinată, cu acea strălucire vie pe care numai lumea veche le-a cunoscut. Pe jumătate voalate, apar forme care dansează, brațe pure, picioare pure continuînd ca niște ramuri legănate torsul pur. Tru-

162. 163. 164. 165. 166. Monede siciliene. Biblioteca Națională, Paris.

purile goale se ivesc gingaş din umbră, imprecise în echilibrul lor ferm. Ici şi colo, portrete implacabile, cu ochi mari arzători, viaţa fără intermediar vizibil, în autenticitatea sa brutală. Uneori, alături de sufletul grec şi de un germene de academism, din fericire încă inconştient, ca în acel *Teseu învingînd Minotaurul* care i-ar fi plăcut marelui Masaccio, acea arzătoare expresivitate care va caracteriza, treisprezece secole mai tîrziu, deşteptarea Italiei. Lume neliniştită, inegală, agitată în toate sensurile, dar năvalnică, strălucitoare, putredă în clasele de sus, ingenuă totuşi în cele de jos.

Observaţi aceste priviri imense, aceste mari figuri gînditoare, toată această imobilitate vie care freamătă pe dinăuntru. Viaţa aceasta încremenită, aproape înspăimîntă privirea. E ca şi cum ar fi fost ţintuită dintr-o dată, parcă surprinsă de vulcan în



același timp cu orașul. Impresionism, s-a spus ? Da, prin caracterul năvalnic, generos, instantaneu al mișcării surprinse, dar exprimînd prin vocea totuși slăbită, totuși moleșită a meșteșugarilor unei epoci corupte și sceptice, o putere de a înțelege și de a iubi la care abia cîțiva oameni izolați ajung astăzi. Este singura renaștere adevărată a eroismului grec. Ea corespunde, ca *Hercule din Belvedere* și statuile lui *Venus* din valea Ronului, ciocnirii dintre inteligența helenică și forța latină și creează într-o strălucire o artă completă prin seva sa, prin viața sa arzătoare, prin concentrarea sa febrilă.

Deși aceste picturi nu sînt propriu-zis copii — admițînd că copia este posibilă și că copistul, mediocru sau genial, nu substituie, în toate cazurile, naturii maestrului, propria sa natură — deși ele nu sînt decît reminiscențe ale unor opere grecești și transplantarea acestora pe un pămînt nou, prin ele ne putem face o idee — foarte aproximativă — despre pictura antică, pe care templele, prăbușindu-se, au distrus-o. Frescele cele mai vestite ale orașului mort aminteau de operele lui Polignot, Zeuxis, Parrhasios, Apelles. Pictura povestea vechile mituri și războaiele naționale. Ea n-a cunoscut la început decît culoarea plată, fără îndoială foarte simplificată, foarte strălucitoare, dură, cu contraste brutale, înainte ca, o dată cu Parrhasios, să apară modelul. Liniile care îi încercuiau policromia puternică trebuiau să aibă fermitatea curbei neîntrerupte pe care le-o sugera în acea epocă, acelora care construiau zei, trecerea de la dealuri la cîmpii și de la golfuri la mare. Întotdeauna decorativă la începuturile sale,

167. Tanagra (sec. IV î.e.n.). Tînără țărancă. Colecție particulară.

ea a avut destinul picturii şcolilor moderne, tabloul de şevalet apărînd atunci cînd statuile coboară din înaltul templelor pentru a invada pieţele publice, apartamentele şi grădinile. Întocmai ca şi sculptura, ea a trebuit să se închine în faţa dorinţelor celui bogat. Dar, fără îndoială, ea le-a rezistat mai bine, fiind mai suplă, mai nuanţată, mai individualistă, mai pricepută în a spune numai ceea ce nu vrea să ascundă. Eu o văd, după Parrhasios, semănînd oarecum cu pictura veneţiană din şcoala lui Giorgione şi a lui Tiţian: matură, caldă, autumnală, cu forme ce se pierd în umbrele colorate şi cu reliefuri stră-

168

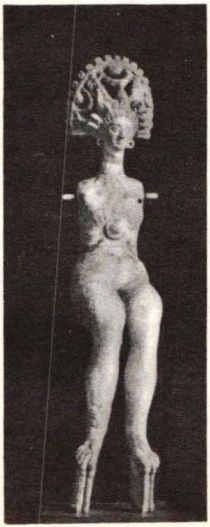
168. 170. 171. Mirina. Statuete de femei. Muzeul Luvru.
169. Uraeus, bronz. Biblioteca Naţională, Paris.

lucitoare, care par aurite de sevele interioare. Mai puțin fluidă și muzicală, totuși, mai masivă, mai compactă. Uleiul n-a fost încă descoperit și ceara face ca lucrul să fie mai puțin imaterial și mai încet.

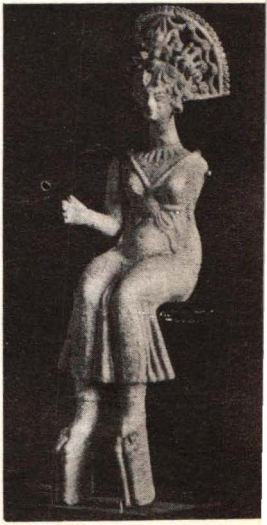
IV

În orice caz, pictura a păstrat pînă la noi, prin Pompei, parfumul sufletului grec, ea dezvăluindu-ne unul dintre cele mai misterioase aspecte ale acestuia, mult mai mult decît ceramica, care

169



170



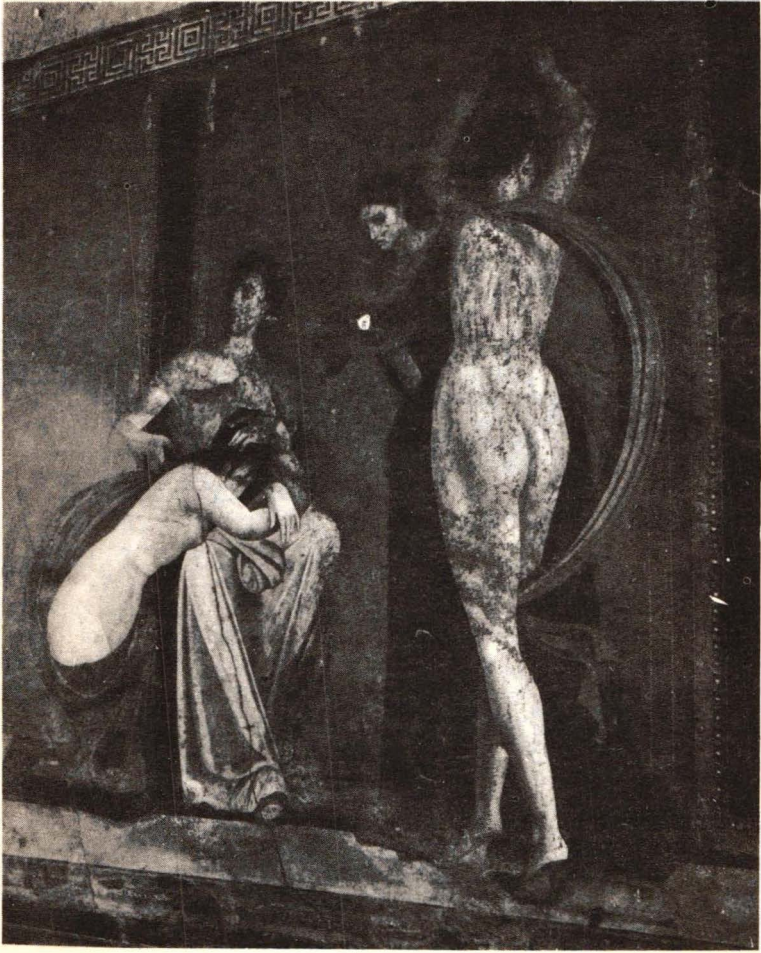
171

172. Pompei (sec. I î.e.n.). Telef alăptat de o căprioară frescă. Muzeul Național din Neapole.

nu ne-a arătat decît evoluția lui exterioară, tot ce este compoziție, tehnică superficială, subiecte. Ceramica se mărginește să figureze, cu micile obiecte din lut ars, arta industrială națională a Greciei, și aceasta e mult. Dar ea nu reprezintă altceva decît reflectarea, în sufletul popular, a roadelor culese de cîteva spirite de pe trupul națiunii.

Sute de ateliere se deschiseseră cam peste tot, la Atena, în Sicilia, în Etruria, în Cirenaica, în Insule, în Pont, pînă în Crimeea. Cei mai celebri pictori de cupe, Eufronios, Brigos, Duris, lucrau alături de lucrătorii lor, se repetau adesea, se copiau unii pe alții, se întreceau în a fi activi pentru a atrage clientul, și întemeiau, lucrînd în comun, schimbul continuu, emulația, o industrie puternică. Sclavul, aici ca și pretutindeni în Grecia nespartatizată, era colaboratorul stăpînului, fermier la țară, servitor la oraș, lucrător în atelier, mai puțin nefericit, fără îndoială, decît șerbul feudal sau salariatul contemporan. Aflată în marginea revoluțiilor și a războaielor, viața populară și meșteșugărească, viața mijlocie era prea simplă, prea aproape de pămînt, prea scăldată în lumină pentru ca legea ei să fie infernul.

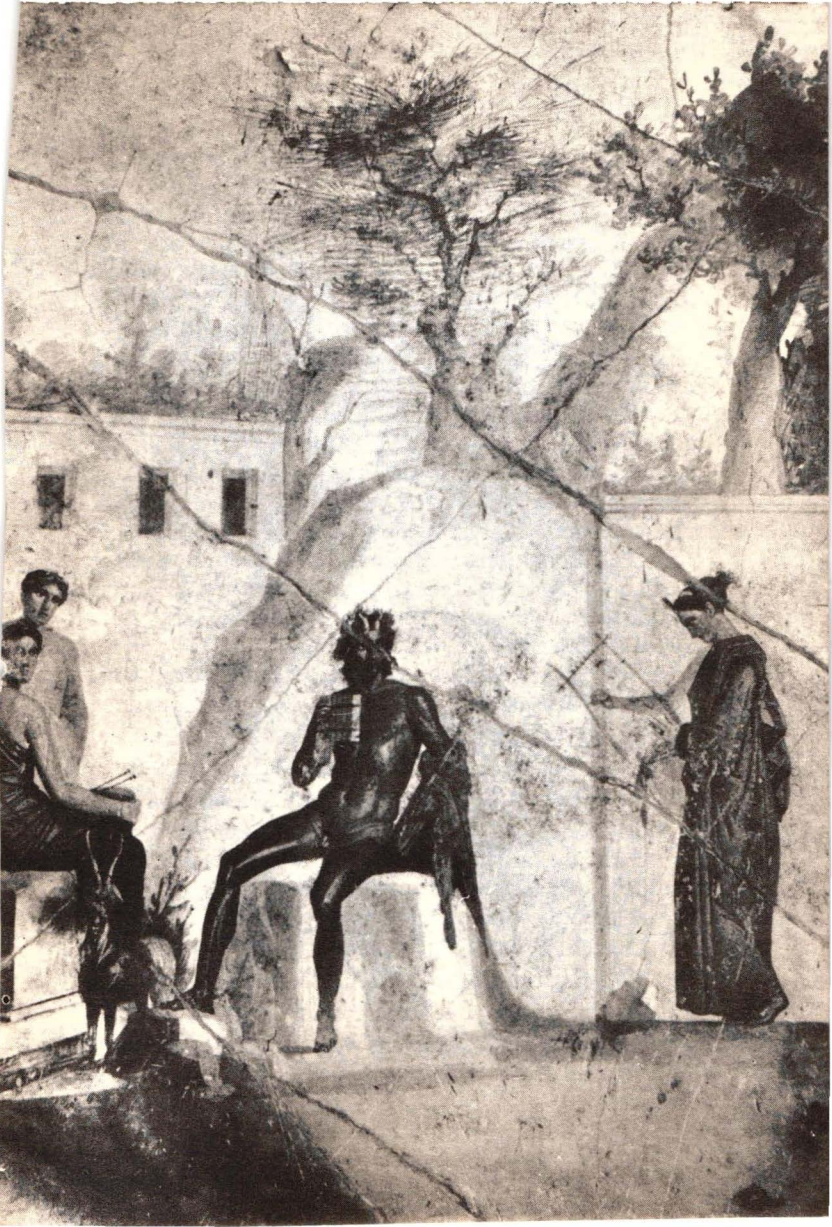
Totuși arta industrială, în ciuda acestor rădăcini puternice, este atît de limitată prin chiar scopurile ei, încît intențiile ei nu pot fi tot atît de înalte ca acelea ale sculptorilor de zei. În schimb, ea evită mult mai multă vreme dubla primejdie a pretenției și a modei. Ea moare astfel mai puțin repede și se reînnoiește mai curînd. Diderot a avut



173

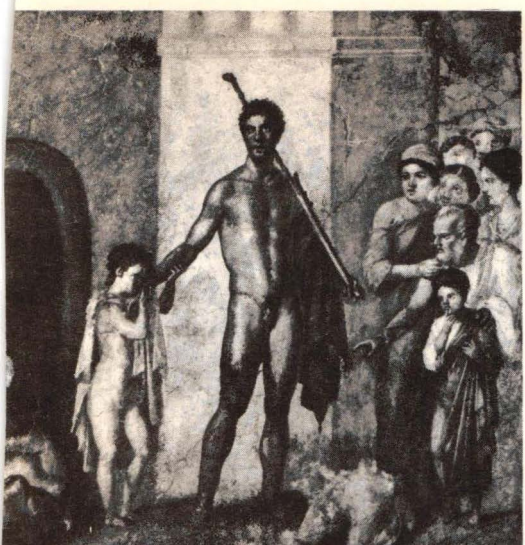
173. Pompei. Femeia flagelată și bacanta, frescă. Vila Misterelor.

174. Pompei. Pan cîntînd din nai printre nimfe, frescă. Muzeul Național din Neapole.



dreptate cînd a restabilit demnitatea artelor industriale. Dar n-a avut dreptate cînd le-a aşezat alături de celelalte. Sculptorul şi mai ales pictorul nu sînt călăuziţi în lupta lor cu materia decît de calitatea materiei. Destinaţia obiectului se mişcă într-un cadru atît de larg încît libertatea lor nu are altă limită decît spaţiul infinit unde hotărîtoare sînt raporturile inteligenţei şi sensibilităţii cu întregul univers al senzaţiilor şi imaginilor. Meşteşugarul artist este închis în frontiere mai strîmte prin funcţia pe care trebuie să o îndeplinească mobila sau ornamentul la care lucrează, şi, de asemenea, prin dimensiunea acestuia. O frescă şi un degetar de cusut nu oferă autorului lor mijloace identice. Dacă vibraţia sufletului poate să fie la fel de curată, la fel de emoţionantă în amîndouă cazurile, elementele simfoniei sînt, în al doilea, mult mai puţin numeroase şi infinit mai puţin complexe. Şi, în faţa utilităţii practice, utilitatea spirituală este silită să dea înapoi.

În afară de aceasta, meşteşugarul trebuie să constrîngă ornamentele cu care vrea să decoreze obiectul să urmeze contururile formei acestuia, să se modifice după volumul său, după suprafeţele sale, să se supună ca şi acesta unei destinaţii exclusive şi de un ordin totuşi inferior. De aceea foarte rar se întîmplă să afli, fie şi pe cele mai frumoase vase ateniene, măcar ceva din acea compoziţie liberă care face ca marea sculptură să se înrudească cu planul universal. Formele se alungesc şi devin paralele pentru a îmbrăţişa pereţii amforelor, pentru a le da rigoare şi avînt. Ele se întind în hore circulare în jurul cupelor, bazine-



175

176

lor, urcioarelor, ca pentru a tîrî vasul într-o mişcare giratorie. Ici, colo, foarte adesea, fără îndoială, într-un ansamblu sobru, năvalnic, uşor de descifrat dintr-o singură privire, negru pe roşu sau roşu pe negru, detalii admirabile, un desen pur ca linia acelui ţinut, incisiv ca spiritul rasei, care sugerează modelajul absent numai prin direcţia sa şi prin maniera sa de a indica atitudinea

175. Pompei (sec. I). Teseu învingător al Minotaurului, frescă. Muzeul Naţional din Neapole.

176. Herculanum. Faun, frescă. Muzeul Barracco, Roma.

177

178

179

și mișcarea. Pentru meșteșugar ca și pentru sculptorul de temple, tiparul arhaic e sfărîmat, natura nu mai este o lume de forme imuabile și separate, ci o lume în mișcare, combinîndu-se și dezagregîndu-se fără încetare, reînnoindu-și aspectele și schimbînd în fiecare clipă elementele raporturilor sale.

Forma acestor vase este atît de pură încît ai zice că s-a născut de la sine, și că e ieșită nu din mîna olarilor, ci din jocul obscur și permanent al unor forțe naturale. Ele dau senzația vagă că artistul ascultă de indicațiile strungului pentru a sugruma sau pentru a umfla argila, a o așeza sau o alungi. Cînd roata fîșîie, cînd materia se rotește și fuge, o muzică interioară șoptește formei în mișcare legănarea misterioasă care ritmează cîntecele și dansurile. Semințe, mamele, șolduri rotunde, flori închise, flori deschise, rădăcini care se răsu-

180

177. Skifos de Brigos. *Detaliu*. Muzeul Luvru.

178. Lecită (sec. I. î.e.n.). Muzeul Național din Atena.

179. Cupă. Eos și Memnon (începutul sec. V î.e.n.). *Detaliu*. Muzeul Luvru.

180 Marea Grecie. Vas cu măsline, argint. Tezaurul din Boscoreale. Muzeul Luvru.

cesc, forme sferice ale naturii, misterul central doarme în adîncimea adunată a vaselor. Legea atracţiilor universale nu acţionează numai asupra sorilor, întreaga materie se mişcă şi se roteşte în acelaşi cerc. Omul încearcă să scape ritmului, dar ritmul îl prinde mereu. Vasul are forma fructelor,

181

a pîntecelor de mamă, şi a planetelor. Sfera este matca şi sicriul formelor. Totul iese din ea. Totul se întoarce în ea.

Cu excepţia marilor amfore panatenaice care au severitatea destinaţiei lor, vasul grec, cînd îl priveşti de aproape, te priveşte aproape întotdeauna cu o familiaritate fermecătoare. Cînd povesteşte întîmplările de război sau interpretează vechile

181. Stelă funerară (sec. V î.e.n.) Muzeul Naţional din Atena.

182. Cască votivă, bronz. Muzeul Luvru.

nituri, se umanizează în mod încîntător. Foarte adesea sînt înfăţişaţi copii jucîndu-se, bărbaţi în atelierul lor, femei care-şi fac toaleta, lungi, unduitoare forme pline indicate printr-o linie continuă. Pictura familiară a agricultorului egiptean înfăţişa muncile cîmpului. Pictura familiară a grecilor, popor de negustori şi de povestitori, vorbeşte mai cu plăcere despre muncile casnice.

Viaţa, în cetatea antică, este infinit mai firească decît ne-o imaginăm. Indulgenţa, familiaritatea meridională, viaţa simplă apropie totul. Viaţa unui port mediteranean din zilele noastre îi seamănă probabil în toate privinţele, mai ales în zilele de tîrg şi de pregătiri electorale. Cu toată grija constantă pe care o au grecii de a ascunde sub o ficţiune surîzătoare sau splendidă banalitatea, vulgaritatea sau chiar grozăvia întîmplării zilnice, ea străbate prin decor.

Aşadar, acest popor a minţit? Nu. El a imaginat o viaţă eroică ce-i exprima, orice s-ar spune, dorinţa, şi care i-a îngăduit să-şi înalţe voinţa deasupra poftelor sale cele mai atroce, şi astfel, pînă la urmă, să îndrepte viitorul oamenilor într-o direcţie hotărîtoare. La urma urmei, dacă războiul este mîrşav, cu trupurile sale descompuse şi strîmbăturile lor hidoase, nimic nu-i mai frumos ca un tînăr războinic care înaintează, cu pieptul deschis, palpitînd de mîndrie şi de credinţă. Dacă treburile casnice obosesc şi ofilesc femeia, iată — trestii aplecate, ape unduitoare, flori şi ghirlande legănate — atîtea tinere fete care dansează, ritmînd în sunetul melodiilor subţiratice mişcările de

urmărire, de bun rămas, de implorare, de rugăciune, de dragoste. Şi dacă la capătul drumului se află moartea, există pe marginile drumului destule lucruri cu care omul să-şi împodobească viaţa. Se pare că oricît de turbulentă sau de mîrşavă, şi, adesea, de sîngeroasă, a fost lumea greacă, gloria sa constă în aceea că a acceptat cu bărbăţie, şi chiar cu veselie, să trăiască. La picioarele Acropolei există un mic cimitir, unde se mai înalţă şi azi cîteva stele funerare de un simbolism emoţionant. Grecia iubeşte viaţa şi îndeletnicirile ei pînă şi pe piatra sa de mormînt. Oamenii îşi spun aici rămas bun cu gesturi simple, cu feţele uşor triste şi perfect calme, ca şi cum ar urma să se revadă. Prietenul strînge mîna prietenului, mama îşi aşază degetele pe capul copilului, servitoarea îi înfăţişază stăpînei caseta plină cu bijuterii. Animalele familiare vin să asiste la plecare. Gloria vieţii pămînteşti intră în umbra subterană.

I

Pînă în epoca elenistică, strălucirea Greciei în lumea mediteraneană a eclipsat civilizaţiile care se dezvoltau sau dispăreau în jurul ei. Naţiunea pe care ea a cunoscut-o şi despre care a vorbit cel mai bine, este Persia, pentru că cu ea a avut de luptat. Popoarele vechi nu aveau decît un mijloc de a se cunoaşte şi de a se înţelege : războiul. Or, grecii erau potrivnici cuceririi militare. Coloniile pe care le semănaseră pe toate ţărmurile Asiei, Pontului, Africii de Nord, Italiei meridionale, Siciliei, constituiau escalele unei vaste reţele maritime destul de închisă, într-un cuvînt, naţională, în afara căreia totul era pentru ei legendă, obscuritate şi dezordine. Negoţul nu depăşea litoralul mărilor fericite. Scăpînd acţiunii Greciei, ţinuturile din interior, munţii care închideau orizontul, pădurile necunoscute, îi ascundeau secretul lor.

Elenismul nu a lăsat, în afara lumii greceşti propriu-zise, decît urme trecătoare. Doar un popor, popor de agricultori şi de locuitori ai uscatului, i-au suferit destul de puternic influenţa, exercitată prin oraşele Marii Grecii şi prin drumurile maritime. Ţinutul care se întinde între Arno, Tibru, Apenini şi Mare a fost poate singurul din

183. Cîmpia romană.

lumea veche care a primit fără revoltă, încă din epoca eroică, domnia spiritului grec. Etruscii, ca şi grecii, coborau fără îndoială din vechii pelasgi şi recunoşteau în produsele aduse de corăbii — mai ales în vasele pe care le cumpărau în cantităţi mari — încurajarea unui efort înrudit cu al lor. De fapt, manifestările cele mai originale ale artei lor datorează ceva Greciei, şi desigur, prin mijlocirea ei, Asiriei şi Egiptului.

Fără îndoială, cu timpul, dacă Roma nu l-ar fi zdrobit în germene, geniul etrusc ar fi profitat de declinul Greciei pentru a se realiza în contact cu pămîntul său. E un pămînt aspru — torenţi, păduri, munţi — foarte conturat, foarte definit. Dar ţăranul din Etruria, încovoiat pe brazdă, sau cu privirea mereu stăvilită de dealuri, era lipsit de orizontul liber care se deschidea în faţa omului grec, negustor între golfuri şi insule sau păstor pe înălţimi. De aici, în arta etruscă, o notă funebră, violentă şi amară.

Preotul e atotputernic. Formele sînt închise în morminte. Sculptura sarcofagelor, din care s-au păstrat două figuri stranii, cu partea de jos a

trupului sfărîmată, cu partea de sus tainică şi surîzătoare, sprijinite în coate cu înţepeneala şi expresia mecanică pe care au cunoscut-o toate operele arhaice, frescele încăperilor funerare care povestesc despre sacrificii şi omoruri, sînt, ca şi întreaga lor artă, fanatice, superstiţioase şi zbuciumate. Mitul şi tehnica vin adesea de la greci. Dar rezultatul pare mai apropiat de infernul pe care îl vor picta primitivii din Pisa, douăzeci de secole mai tîrziu, pe pereţii cimitirului Camposanto, decît de armoniile lui Zeuxis. Geniul toscan răzbate, încă de pe acum, de sub aceste forme ciudate, prea alungite, uşor bolnăvicioase, în care vigoarea şi eleganţa rasei nu reuşesc să învingă misticismul său molatec. Totuşi din el izvorăşte o forţă stranie, o viaţă misterioasă. Aceste fresce sumbre se aseamănă cu nişte umbre pe care le-am fixa pe un perete. Ele vădesc un geniu decorativ atotputernic, un echilibru constant urmărit şi stilizat prin simetria aparentă a gesturilor rituale, a zborului păsărilor, a ramurilor, a frunzelor, a florilor. Totul seamănă cu un dans, surprins în ritmul său cel mai efemer.

Făcînd educaţia Romei, Etruria a constituit etapa intermediară a civilizaţiei în drumul său de la est la vest. Analele materiale ale Republicii romane ne spun poate mai mult despre geniul etruscilor decît despre acela al întemeietorilor săi. Bolta, pe care pelasgii au adus-o din Asia şi pe care descendenţii lor din Egeea au transmis-o Greciei primitive, este transmisă Romei prin descendenţii lor din peninsula italică. Arcul de triumf roman nu este decît poarta etruscă modificată. Roma

184. Arta etruscă. (sec. VI î.e.n.). Sarcofag. *Detaliu.* Vila Papei Iuliu.

cere inginerilor din Etruria să-i construiască a sa *Cloaca maxima,* intestinul oraşului, viscerele sale organice în jurul cărora se va organiza materialitatea sa adîncă, pentru a creşte treptat şi a-şi proiecta braţele de piatră asupra întregii lumi vechi. Etruscul, începînd încă din secolul al VI-lea, nu aduce Romei numai religia sa şi ştiinţa sa augurală, el sapă canalele, construieşte templele, ridică primele statui, făureşte armele prin care Roma îl va aservi. El toarnă bronzul, şi bronzurile sale au o forţă aspră, tinzînd către expresia cea mai intransigentă, sălbatică şi viguroasă, ca şi stejarii mici şi puternici din Apenini. Simbolul Romei, aspra lupoaică de pe Capitoliu, este opera unui bătrîn turnător în bronz toscan.

II

Încă de la începuturile sale, Roma este ea însăşi. Ea abate, spre folosul ei, izvoarele morale ale

185. Artă etruscă. Lupoaică, *detaliu.* Muzeul Capitoliului.

lumii vechi, întocmai cum abătea în munți cursul apelor pentru a le aduce înspre zidurile sale. O dată izvorul captat, lăcomia ei îl seacă, și ea își continuă drumul pentru a capta un altul. Încă de la începutul secolului al III-lea, Etruria, zdrobită de Roma, cimentează cu sîngele și nervii ei, cu sîngele și nervii latinilor, a sabinilor, blocul pe care Roma se va sprijini pentru a se răspîndi pe pămînt, în cercuri concentrice, într-un enorm efort. Toate rezistențele întîlnite, Pirus, Cartagina, Hanibal, nu vor fi pentru ea decît prilejuri de a-și cultiva și de a-și întări voința. Legiunile înaintează cu regularitatea unei aluviuni.

Dacă pozitivismul roman nu i-ar fi înăbușit pe latini și pe etrusci, te întrebi, citindu-i pe Plaut, pe Lucrețiu, pe Virgiliu, pe Juvenal, ce fel de artă ar fi putut să realizeze această aspră sinteză a vechilor popoare italice, îndrăgostite de păduri și de grădini și al căror geniu este amar precum frunzișurile sale, bogat precum ogoarele sale. Dar romanul a fost prea preocupat de cuceririle din ex-

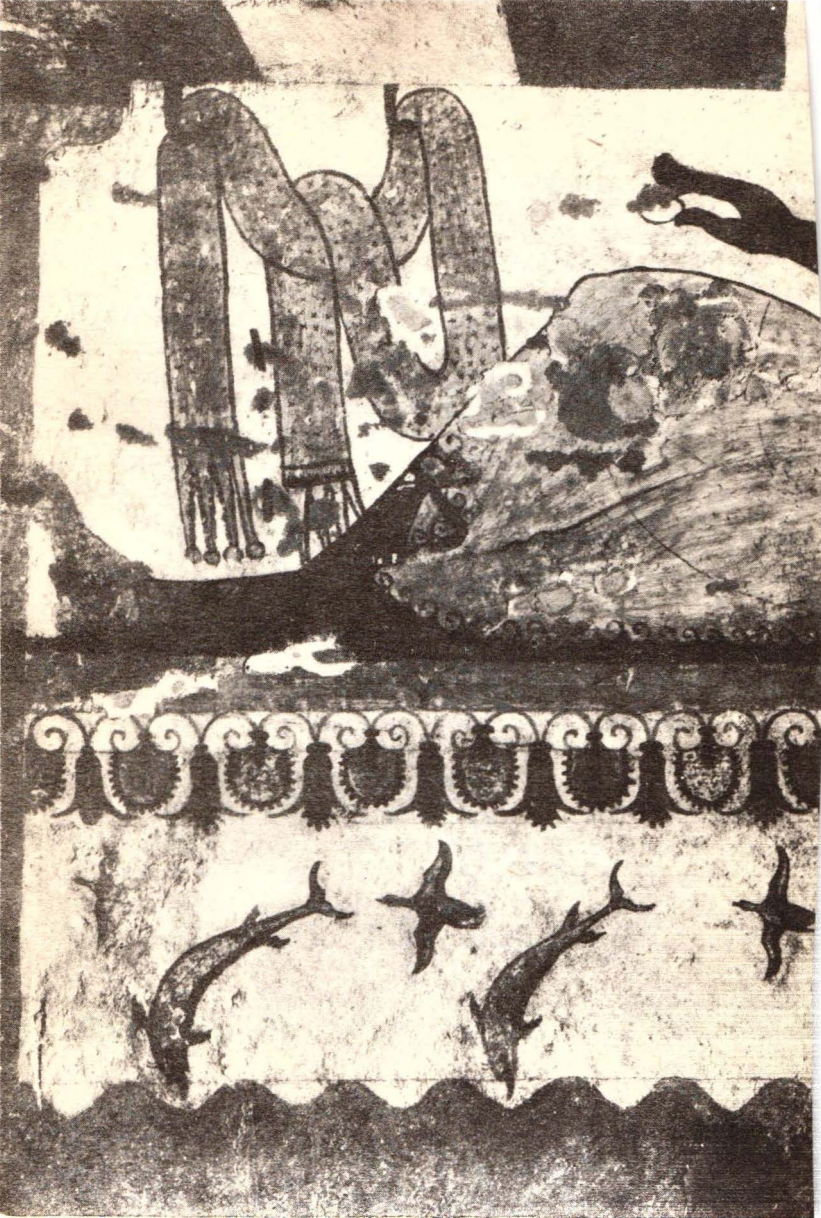
186. Artă etruscă. Mormîntul Augurilor, frescă, *detaliu*. Tarquinia.

terior pentru a cuceri tot ce avea puternic şi aspru în el însuşi. Atît timp cît a ţinut războiul metodic — cinci sau şase secole — el nu a avut timp să se exprime. De îndată ce resorturile s-au destins, spiritul Greciei cucerite le-a falsificat. Mummius, după jefuirea Corintului, spunea celor însărcinaţi să ducă la Roma prada : „Vă previn că dacă sfărîmaţi aceste statui, va trebui să le faceţi la loc". Această necunoaştere a rolului superior al operei de artă are în ea ceva sacru. Ea vădeşte una din acele candori de la care un popor poate să spere totul, dacă o foloseşte pentru a se privi trăind. Ea ar fi fost salvarea Romei, dacă Roma ar fi refuzat capodoperele pe care i le trimitea consulul. Dar ea le-a acceptat cu grabă, a pus să i se aducă altele, şi încă altele, a devastat Grecia, şi spiritul său puternic s-a tocit pe acest diamant.

Iată una din fatalităţile istoriei şi dovada tendinţei pe care o are ansamblul societăţilor omeneşti de a-şi urmări echilibrul. Aservit materialiceşte, un popor cu o cultură superioară aserveşte moraliceşte poporul care l-a învins. Caldeea îşi impune spiritul Asiriei, Asiria şi Grecia ioniană Persiei, Grecia îl transformă pe dorian. Roma vrea să placă Greciei întocmai precum parvenitul aristocratului, Grecia vrea să placă Romei întocmai precum cel slab celui puternic. În contact cu ea, Grecia nu mai are cum să prostitueze un geniu pe care l-a pierdut de mult, dar Roma pierde o parte din geniul său.

Romanul, prin obiceiurile, temperamentul, religia, întreaga sa substanţă morală, era cu totul diferit

187. Arta etruscă. Mormîntul tricliniului, frescă, *detaliu*. Tarquinia.



de grec. Unul duce o viaţă simplă, liberă, investigatoare, dedicată în întregime dorinţei de a realiza armonia intricară pe care o minunată imaginaţie o urmăreşte pe toate căile. Celălalt, o viaţă disciplinată, egoistă, aspră, închisă, căutîndu-şi hrana în afara ei. Grecul îşi făureşte cetatea după imaginea lumii. Romanul vrea să-şi făurească lumea după imaginea cetăţii. Adevărata religie a romanului este căminul, iar capul familiei — tatăl. Cultul oficial este pur decorativ. Divinităţile sînt lucruri concrete, încremenite, pozitive, fără legături, fără înveliş armonios, un fapt personificat alături de un alt fapt personificat. Ele reprezintă un domeniu aparte, şi, în fond, secundar. De o parte dreptul divin şi religia, de cealaltă parte dreptul uman şi jurisprudenţa. La greci, dimpotrivă, trecerea de la om la zeu şi de la real la posibil este insensibilă. Idealul grec este diversitatea şi continuitatea în vastul ansamblu armonios al acţiunilor şi reacţiunilor. Idealul roman este unirea artificială a acestor elemente izolate într-un ansamblu rigid şi puternic. Arta acestui popor cînd nu este utilitară este convenţională.

De ce ar lua elementele convenţiilor formale de la alţii decît de la Grecia, care i le oferă? Vor exista multe încercări de transformare şi chiar o surdă revoltă instinctivă. Fără voia lui, împotriva lui, un popor este el însuşi. Templul grec nu poate fi transportat la Roma ca statuile şi ca picturile, şi cînd arhitectul roman se întoarce de la Atena, din Sicilia sau din Paestum, el a avut timp, în cursul drumului, să transforme, fără să-şi dea

◀ 188. Artă etruscă. Mormîntul leoaicelor. Frescă, *detaliu*. Tarquinia.

189

seama, ştiinţa pe care o aduce de acolo. Coloana devine groasă şi netedă, adesea inutilă, plasată lîngă perete în chip de ornament. Dacă stilul corintic domină, stilul doric şi ionic, transformate, apar frecvent, şi adesea se amestecă şi se suprapun în acelaşi monument. Templul, aproape întotdeauna mai mare decît în Grecia, îşi pierde însufleţirea. El este voit simetric, masiv, greoi, po-

189. Artă etruscă. Mormîntul căpcăunului, frescă, *detaliu*. Tarquinia.

zitiv. Roma a construit numai în afara Romei, în Galia, în Grecia şi mai ales în Asia, temple formidabile, temple strălucitoare de forţă şi de soare, în care înaltele vegetaţii corintice par arbori vii cimentaţi în ziduri. Dar, fără îndoială, Roma nu juca aici decît rolul său obişnuit de administrator sever. Templele Galiei elenice sînt greceşti, templele Asiei au somptuozitatea şi măreţia de temut a tot ceea ce se înalţă pe acest pămînt mistic, febril, saturat de putreziciune şi de căldură, şi pentru care timpul nu înseamnă nimic. Peste tot, chiar în cazul monumentelor utilitare — căci arenele provensale, pentru a nu le cita decît pe ele, se prezintă cu o discreţie, o graţie, o eleganţă degajată pe care nu le întîlneşti la cele din Italia — spiritul autohton impune Romei colaborarea şi uneori dominaţia sa. În ornamentaţie, de exemplu, găseşti la grecul, asiaticul, africanul sau spaniolul care lucrează sub ordinele constructorului roman, revolta tăcută a sentimentului personal. Anumite basoreliefuri galo-romane te fac

190. Fragment de sarcofag. Muzeul Lateran.

imediat să te gîndeşti, prin savoarea şi verva lor, prin vigoarea alegră cu care este atacată piatra, prin gingăşia concretă şi poate puţin răutăcioasă a accentului lor, la frunzele, fructele, ghirlandele, figurile care, zece secole mai tîrziu, vor împodobi capitelurile, porticurile, faţadele catedralelor franceze. Romanul îşi păstrează drepturile numai în ceea ce priveşte ordinea de ansamblu a edificiului. Grecii îşi vopseau monumentele cu ocru şi vermion, albastru, verde, auriu ; ele străluceau în lumină. Cum va înţelege romanul policromia ? Pictura are în ea ceva mobil, trecător, aproape aerian, care repugnă geniului său. El o vede pălind şi crăpîndu-se pe marmurele Acropolelor. Atunci o încorporează materiei, şi făureşte un templu în care marmurele multicolore, simple sau cu vine, alternează cu granitul, cu porfirul cu bazaltul. Armonia nu are nici un fel de importanţă : culoarea nu se va mai şterge.

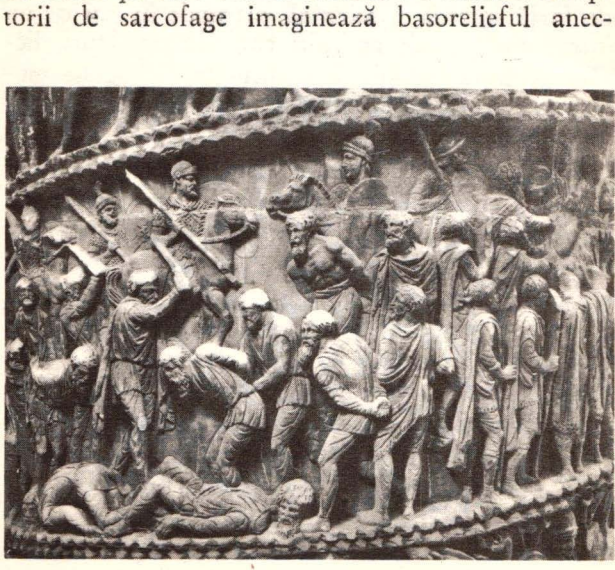
III

Aceeaşi transformare peste tot, în pictură, în sculptură. Copia, conştiinciosă, este întotdeauna infidelă. E greoaie, penibilă, e moartă. Sculptorul grec care lucrează la Roma are cîteodată frumoase momente de inspiraţie, dar el se supune modei, este cînd clasic, cînd decadent, cînd arhaizant. Cît priveşte sculptorul roman, treaba lui este să fabrice, pentru colecţionar, nenumărate replici ale statuilor din marea epocă ateniană. Este a doua etapă a academismului de care lumea modernă suferă încă.

191. Fragment de sarcofag. Muzeul Lateran.

Prima data din timpul elevilor lui Policlet, lui Miron, lui Fidias, lui Praxitele, care-şi cunoşteau prea bine meseria.

Roma se umple de statui. Statui ale celor morţi şi ale celor în viaţă. Toţi cei care au ocupat o funcţie publică, înaltă sau modestă, vor să aibă, sub ochii lor, mărturia materială şi durabilă a acestui lucru, mai mult încă, fiecare, dacă poate să şi-l plătească, ţine să ştie dinainte ce efect va produce mormîntul în care va fi culcat. Şi nu numai Imperatorul îşi va vedea faptele de arme împodobind marmura arcurilor şi a coloanelor triumfale. Centurionul, tribunul au şi ei, în existenţa lor publică, vreo faptă de seamă pe care vor ca viitorul s-o admire. Sculptorii de sarcofage imaginează basorelieful anec-



192. Roma (sec. II). Columna Antonină. Execuţia căpeteniilor germane, *detaliu*.

dotic. Este inventat „genul" istoric, această formă specială a degenerării artistice care a făcut în toate timpurile atît de bună casă cu academismul. Este vorba de a găsi şi de a povesti cît mai multe fapte eroice cu putinţă săvîrşite de omul de seamă. Pe cinci sau şase metri de marmură sînt înghesuite tot felul de întîmplări, se îngrămădesc personaje, insigne, arme, fascii. Totul este episodic, dar nici un sens nu se desprinde din episod, în timp ce în sobrul basorelief grec, unde nimic nu este episodic, întreaga semnificaţie a scenei apare de la prima privire.

Şi totuşi, asprul geniu roman îşi pune pecetea mai ales pe aceste basoreliefuri. Foarte adesea un fel de forţă sumbră şi solemnă pătrunde în noi ca un întreg cortegiu de amintiri copleşitoare, lauri, lictori, purpură consulară. Izbucneşte din aceste monumente o putere barbară pe care nici o educaţie nu e în stare să o ţină în frîu. Uneori chiar, din greoaiele ghirlande cizelate în care fructele, florile, frunzişul se adună şi se împletesc ca secerişurile şi recoltele bogatelor cîmpii latine, se vede izvorînd acea sevă rustică pe care Roma n-a putut-o secătui şi care circulă în poemul lui Lucreţiu ca într-un bătrîn arbore înverzit. Grecii sînt atunci daţi uitării şi sculptorii veniţi din Atena rîd probabil de milă în faţa acestor poeme confuze închinate bogăţiei pămîntului. Este un alt ritm decît al lor şi ei nu-l înţeleg. Şi fără îndoială, preferă imitaţia greoaie care se face după ei. În adevăr, nu mai există viduri, treceri tăcute, nici o undă spirituală care să unească volumele ce-şi răspund într-o

preocupare constantă de echilibru muzical, ci o orgie, disciplinată totuşi, în care abundenţa devine un element care se încorporează mai curînd în beţia carnală decît se înscrie în spaţiul intelectual. Decorul roman în totalitatea lui se afirmă mai puţin stilizat şi mai puţin idealizat, fără îndoială, dar mai emoţionant şi mai senzual decît decorul grec. Strugurele strigă, stejarul oferă din belşug ghinda sa compactă, frunza sa neagră, spicul greu de boabe se adună în snopi groşi, se simte plutind în aer parfumul ramurilor verzi şi mirosul de pămînt arat. El este bogat şi viguros, dar mărginit probabil la muncile cîmpului şi la treburile meşteşugăreşti. La sculptorul oficial, dimpotrivă, domneşte o confuzie violentă, o plictiseală monotonă, imobilitatea.

Acestui spirit, întrutotul exterior omului şi îndreptat cu totul spre glorificarea fiinţelor, a lucrurilor sau a abstracţiunilor către care omul nu este atras prin adevărata sa natură, ci prin prejudecată sau prin cultul momentului îi datorează alegoria soarta strălucită de care se bucură în cadrul academismului roman. Artistul mare nu iubeşte alegoria. Dacă îi este impusă, o domină, o îneacă în formă, scoţînd din forma însăşi sensul pe care ea îl închide întotdeauna. Alegoria, dimpotrivă, îl domină pe falsul artist căruia forma nu îi spune nimic. Alegoria este caricatura simbolului. Simbolul este faţa vie a abstracţiunii realizate. Alegoria semnalează prezenţa abstracţiunii prin atribute exterioare.

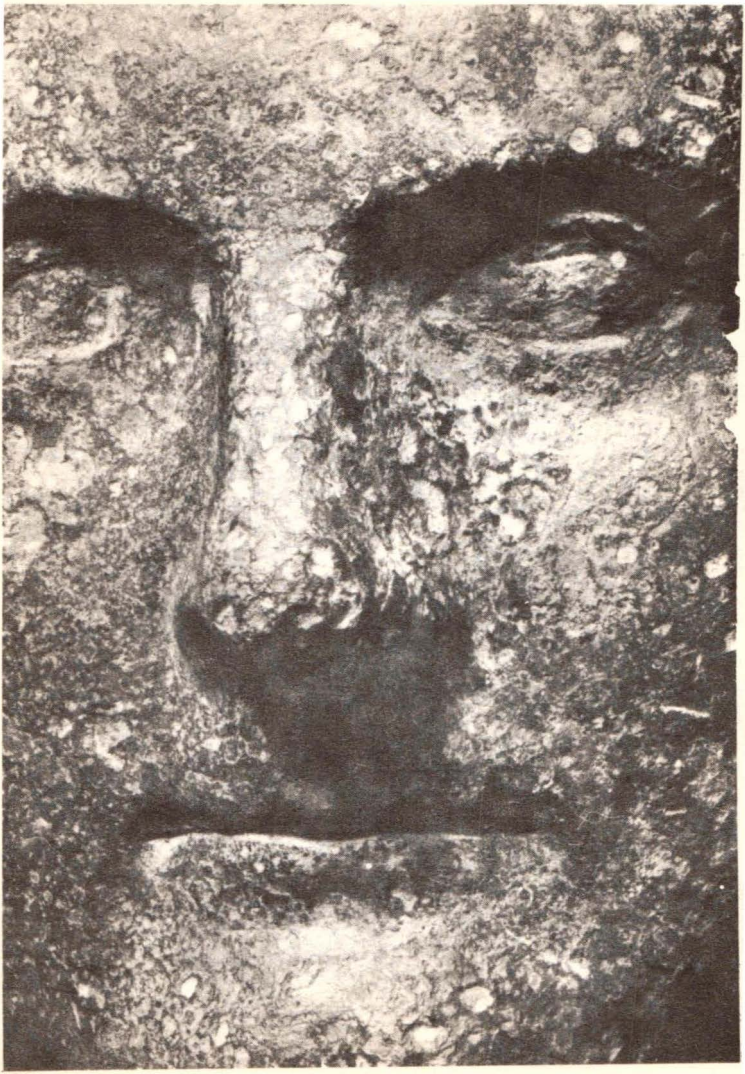
Aceste nuduri reci, aceste manechine de bronz şi de marmură, aceste gesturi încremenite, mereu

aceleaşi, aceste atitudini oratorice sau marţiale care nu se schimbă niciodată, aceste papirusuri înfăşurate, draperii, tridente, trăznete, cornuri ale abundenţei năpădesc toate locurile publice, forumurile, răscrucile, sanctuarele, cu mulţimea lor greoaie şi plicticoasă. Sarcofage, statui, totul e „prefabricat", oratorul înveşmîntat în togă, generalul în cuirasă, tribunul, chestorul, consulul, senatorul, imperatorul. Corpul poate fi schimbat de la unul la altul. Capul se înşurubează pe umeri. Pentru a recunoaşte un personaj, trebuie să-i priveşti faţa, uneori aşezată atît de sus încît nu o poţi distinge. Numai ea nu pare să iasă din fabrică. Fiindcă numai ea răspunde unei griji obscure şi materiale, dar sincere, pentru adevăr. Ea nu e făcută decît la comandă, pentru cel ce a comandat-o, şi artistul şi modelul colaborează din acel moment în mod loial.

Toate aceste portrete romane sînt implacabile. Nici o convenţie, dar şi nici un fel de fantezie. Bărbat sau femeie, împărat sau nobil, modelul este urmărit trăsătură cu trăsătură, de la oasele obrazului

193

193. Tiberiu (193 *bis, detaliu)*, bronz. Muzeul Naţional, Roma.



193 *bis*

pînă la micile asperităţi ale pielii, de la forma pieptănăturii pînă la deviaţia nasului, pînă la brutalitatea gurii. Cioplitorul în marmură este atent, sîrguincios, cinstit. El nici măcar nu se gîndeşte să insiste asupra elementelor descriptive ale figurii modelului, el nu vrea decît să facă un portret care *să semene*. Nici o încercare de generalizare, nici o tentativă de minciună, de linguşală sau de satiră, nici o intenţie psihologică, şi chiar o slabă intenţie de a caracteriza, în sensul descriptiv al cuvîntului. Mai puţină putere de pătrundere şi mai multă grijă pentru exactitate. Artistul nu minte, şi nici modelul. Sînt documente de istorie, vorbind de adevăraţii Cezari ai Romei şi de aventurierii din Spania sau Asia, de monştrii divinizaţi şi de împăraţii stoici. Unde se află tipul clasic de „profil de medalie" printre aceste capete greoaie sau fine, pătrate, ascuţite sau rotunde, uneori visătoare, adesea răutăcioase, întotdeauna adevărate, cabotini buhăiţi, idealişti cam neghiobi, brute cu desăvîrşire incurabile, bătrîni centurioni cu fe-

195

194. Claudiu, *detaliu* (sec. I). Muzeul Luvru.
195. Claudiu. Monedă, *detaliu*. Colecţia Thomas.

ţele tăbăcite, curtezane încoronate care nu sînt nici măcar drăguţe ? Cîteva, desigur, sînt de o mare frumuseţe, prin atenţia, prin viaţa lor puternic concentrată, prin densitatea şi masa lor, prin urmărirea necruţătoare a unui relief remarcabil, pe care osatura feţei cercetate îl posedă din întîmplare, reveluîndu-i-l sculptorului. În statuia *Marii Vestale*, de exemplu, adevărul nemijlocit ajunge la adevărul tipic : Roma întreagă, dominaţia sa asupra ei însăşi, asupra întregului univers, apare în această femeie puternică şi gravă, tot atît de masivă ca şi cetatea, la fel de sigură precum căminul, lipsită de umanitate, de iubire, de slăbiciune, pînă în ziua în care încet, adînc, irezistibil, îşi va fi îndeplinit menirea.

IV

Trebuie să întoarcem spatele templelor, şi să aruncăm o privire rapidă spre arcurile de triumf masive şi spre coloanele triumfale în jurul cărora ascensiunea brutală a cortegiilor ridică forţa Romei spre un empireu care nu le depăşeşte înălţimea. Roma care se vroia, care se credea artistă, a pus în potretele de marmură şi în cîteva basoreliefuri impresionante prin autoritate şi vigoare întregul său geniu înnăscut. Pentru a-l regăsi în manifestări mai caracteristice şi impunătoare prin proporţiile lor enorme, trebuie să părăsim domeniul artei propriu-zise al acestei funcţii superioare al cărui rol este de a exalta toate funcţiunile elevate ale inteligenţei şi al dragostei, şi să privim expresia vieţii sale cotidiene, pozitivă şi materialistă. Roma nu

196. Marea Vestală (sec. III). Muzeul Naţional, Roma.

avea nici o altă nevoie morală în afară de aceea de a-şi proclama gloria sa exterioară, şi orice monument îi ajungea pentru aceasta, dacă purta numele de templu, de arc de triumf, de rostru sau de trofeu. Dar ea avea mare nevoie de sănătate, de forţă fizică, şi mai tîrziu, pentru a-şi cheltui această forţă şi această sănătate, devenite o povară după sfîrşitul războaielor, mare nevoie de hrană, de femei, de jocuri violente. De aici, mai întîi drumurile pavate, podurile, apeductele, apoi teatrele, termele, circurile : sînge şi carne după marş şi apă.

Idealul roman, în decursul istoriei, are uniformitatea şi constanţa unei reguli administrative. La Roma, adevăratul artist este inginerul, după cum adevăratul poet este istoricul şi adevăratul filozof, juristul. Romanul va impune familiei, societăţii, naturii, forma voinţei sale. El îşi va reprima prin lege instinctele sale prădalnice, va dobîndi vigoarea morală necesară pentru a cuceri pămîntul meditînd despre sine însuşi, va evada din mediul său ingrat trimiţîndu-şi tentaculele de piatră pînă la marginile lumii. El va clădi totul, dreptul, analele, drumurile, lespede după lespede, piatră după piatră, întocmai cum, pornit din Roma, se va întinde el însuşi peste cîmpii, munţi şi mări, mărindu-şi treptat sfera de dominaţie.

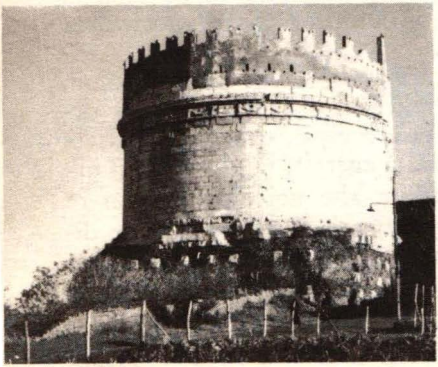
Orgoliul acestui popor, puterea sa, trebuiesc căutate în locurile pe care trăia. Cîteva coline joase în mijlocul unor mlaştini de care fuge locuitorul înălţimilor sabine şi ţăranul din Latium. Nici pîine, nici apă, un cerc îndepărtat de munţi duşmănoşi. Un adăpost de paria, dar de paria violent şi lacom, care ştie că, dincolo de orizont, există pămînturi

grase, oraşe bogate, turme. Cercul blestemat trebuie trecut cu orice preţ. Rasa îşi va sorbi puterea din izvoarele munţilor pe care drumuri inflexibile de piatră le vor răspîndi în Roma, în torenţi. Drumuri inflexibile de piatră vor îndrepta această forţă de-a curmezişul mlaştinilor secate, de-a curmezişul pădurilor deschise, al fluviilor, al ţinuturilor pustii, al munţilor, spre lumina Sudului, spre ceţurile Nordului. Cimentul leagă pietrele şi lespezile, face din ele un singur bloc continuu, din centrul şi pînă la marginile pămîntului locuit. Sîngele porneşte de la inimă şi se întoarce la inimă ; Roma este în tot Imperiul, tot Imperiul este în Roma. Lumea antică este o imensă oază de păduri, de pămînturi cultivate, de cetăţi bogate, de oceane fecunde, Roma o îngrămădire de ziduri şi de cocioabe, o hulă neagră şi joasă de maghernițe populare, al cărui vuiet nu încetează nici zi nici noapte, şi care poartă anevoie corăbii tari de piatră, greoaie ca formă, grele de tăcere. Între lume şi cetate, un deşert mohorît, străbătut de artere rigide pînă la cercul orizontului, o întindere tristă unduind ca o mare sub soare sau în noapte.

Pentru a suda astfel acest oraş izolat cu restul lumii, materialiceşte şi moraliceşte, era nevoie de un orgoliu uriaş, de o uriaşă energie, de eforturi uriaşe care să sporească această energie, să exalte acest orgoliu, şi să-l împingă la alte noi eforturi, din ce în ce mai uriaşe. Sub Imperiu totul tinde către dimensiunile uriaşe. Din nou, apeducte, poduri, drumuri, din nou pietre alături de alte pietre, din nou pietre peste pietre. O dată cu aservirea Asiei şi cu impunerea păcii, setea şi libertatea de a se bucura

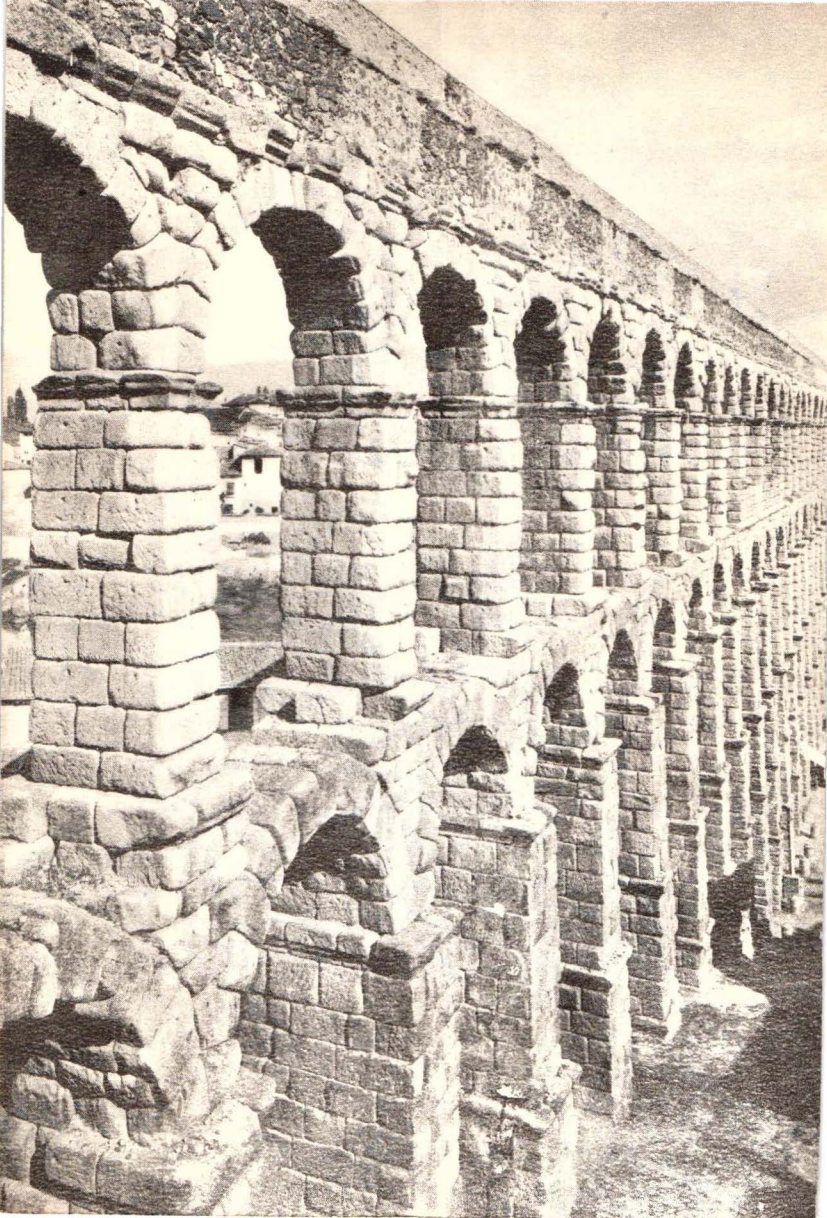
de viață își fac intrarea în Roma. Ea li se lasă în voie cu toată puterea ei cuceritoare și autoritară. Din ce în ce mai uriașă, în joc, în dragoste, în lene, ca și în război, în jurisprudență, în istorie, în construcția cetății. Roma nu se mai mulțumește să-și facă simțite bătăiile inimii la hotarele imperiului său, ea cară înăuntrul ei pînă și materia acestui imperiu. Oameni de toate rasele o năpădesc, aducîndu-și cu ei obiceiurile, zeii, pămînturile. „Clima este învinsă, natura aservită ; girafa africană se plimbă prin Roma sub o pădure mobilă, alături de elefantul indian ; corăbiile luptă pe uscat“ [1]. După apeducte, după drumuri, sînt construite amfiteatre, circuri unde se măcelăresc armate, unde optzeci de mii de romani pot să vadă slobozită împotriva oamenilor întreaga faună a deșertului, a pădurii, a

[1] Michelet. *Istoria Romei.*



197

197. Mormîntul Ceciliei Metella.
198. Pont du Gard (19 î.e.n.).

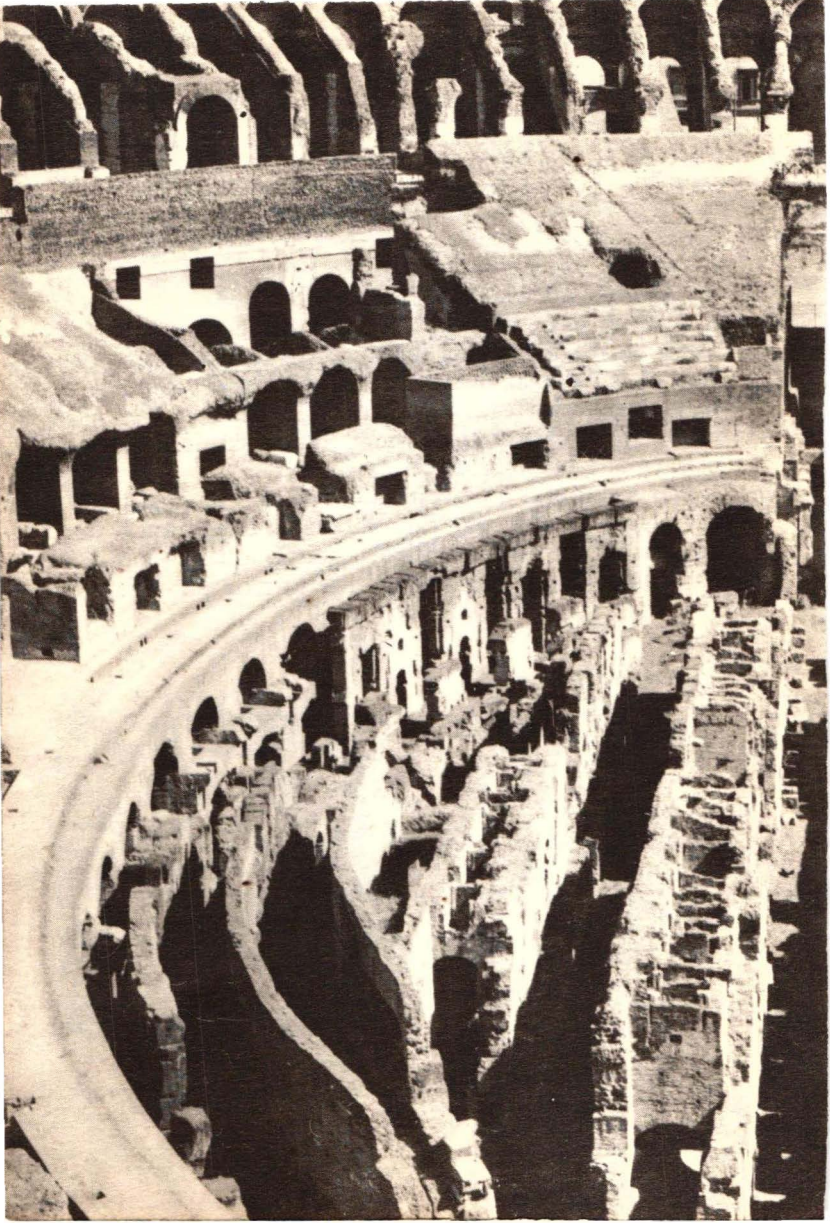


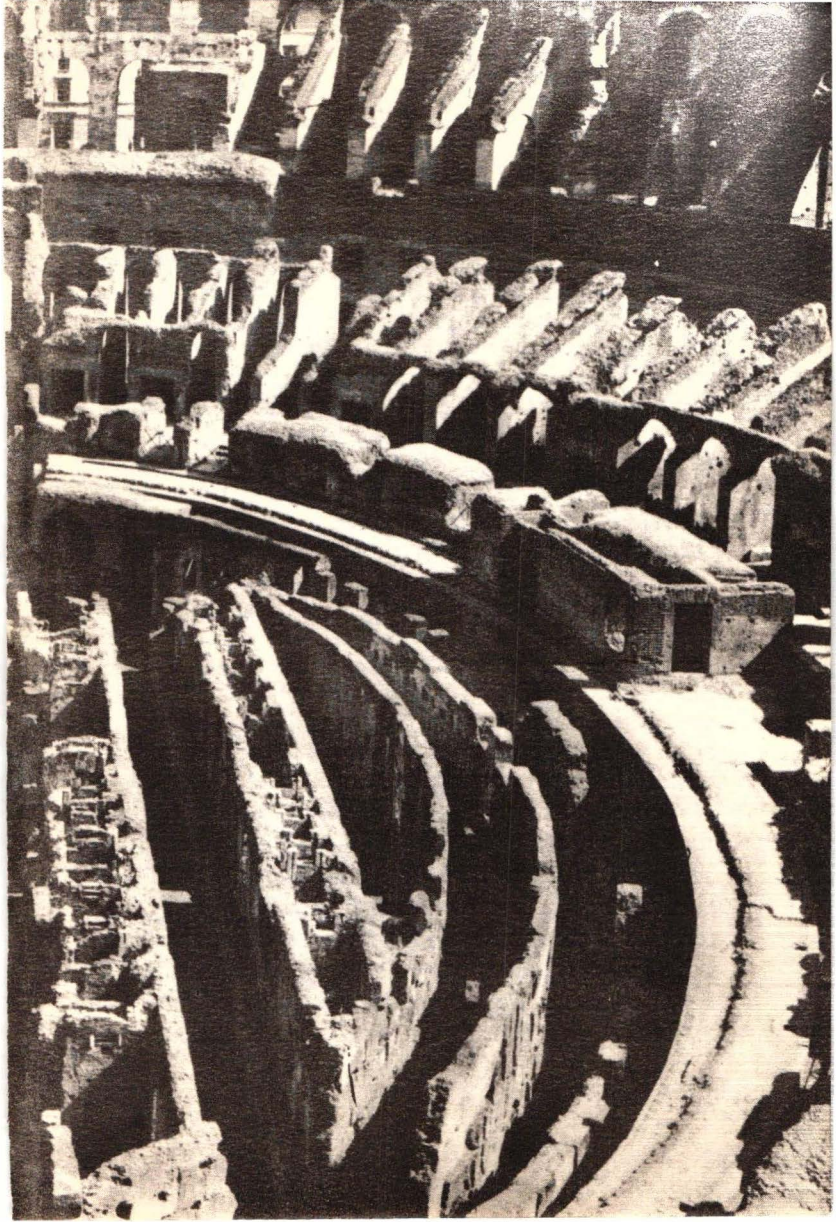
muntelui, şi valuri de sînge cald curgînd peste valuri de sînge închegat. Se clădesc terme, cu piscine în care se pot scălda în voie trei mii de oameni, tepidariumuri uriaşe, locuri de plimbare acoperite cu bolţi monstruoase unde trîndavul îşi petrece ziua în mijlocul femeilor, al dansatoarelor, al muzicanţilor, al retorilor, al sofiştilor, al statuilor aduse din Grecia. Dar sufletul Greciei nu a pătruns aici o dată cu ele. Grecul, pînă şi în zilele celei mai triste decăderi ale sale, iubea aceste forme pentru ele însele. Romanul abia de le consideră demne să constituie un cadru pentru orgia de carne, de sînge, de ape şiroind. El se cufundă cu frenezie în senzualitatea sa greoaie.

Dar cel puţin în acest domeniu el este artist, fără s-o ştie. Funcţia, fără îndoială, este josnică, înecată în materie, pozitivă, egoistă, crudă. Dar organul pe care îl reclamă îi este atît de puternic

200

199. Apeductul de la Segovia (sec. II).
200. Apeductul de la Cherchell.
201. Roma (sec. I). Coliseul. ▶





adaptat, încît el dobîndeşte o zdrobitoare, şi rară, şi directă şi monotonă splendoare. Astfel întotdeauna, în partea de jos ca şi în partea de sus a scării, pe prima treaptă ca şi pe frontonul templului, în ordinea materială ca şi în ordinea morală, frumosul şi utilul se acordă în mod misterios. Arhitectura religioasă oficială este copleşită de ornamente, quadrige, basoreliefuri, alegorii, coloane false. Coloana corintică, atît de ilogică prin capitelul său de frunze turtit de antablament, şi pe care grecii abia dacă au folosit-o, pare că a fost inventată pentru a permite romanilor să dea la iveală, într-un uimitor contrast, lipsa de înţelegere artistică a acelora dintre ei care sînt însărcinaţi să se ocupe de aspectul artistic al oraşului. De îndată ce folosesc ornamentul, arhitectura lor îşi pierde frumuseţea pentru că îşi pierde logica. Şi cad în aceeaşi greşeală ori de cîte ori urmăresc efectul înainte de a se gîndi la funcţie. Astfel unele cupe romane de argint au partea scobită încărcată cu forme cizelate. Abia de mai poţi bea din ele. Om al plăcerilor, pozitivist, romanul divaghează abordînd speculaţia, ideea generală, simbolul. De îndată ce e vorba să-şi satisfacă instinctele sale cele mai materiale, el spune lucruri admirabile.

Nu există ornamente pe apeductele, podurile, termele sale ; aflăm foarte puţine pe amfiteatre, şi acestea sînt, dimpreună cu portretele pozitive, singurele sale opere reale de artă. Nude, drepte, categorice, acceptîndu-şi rolul, ele se înfăţişează ca nişte ziduri înfricoşătoare, ca nişte îngrămădiri de materie aurite de arşiţa meridională, crăpate şi albite de îngheţurile din nord, bolţi aeriene pe

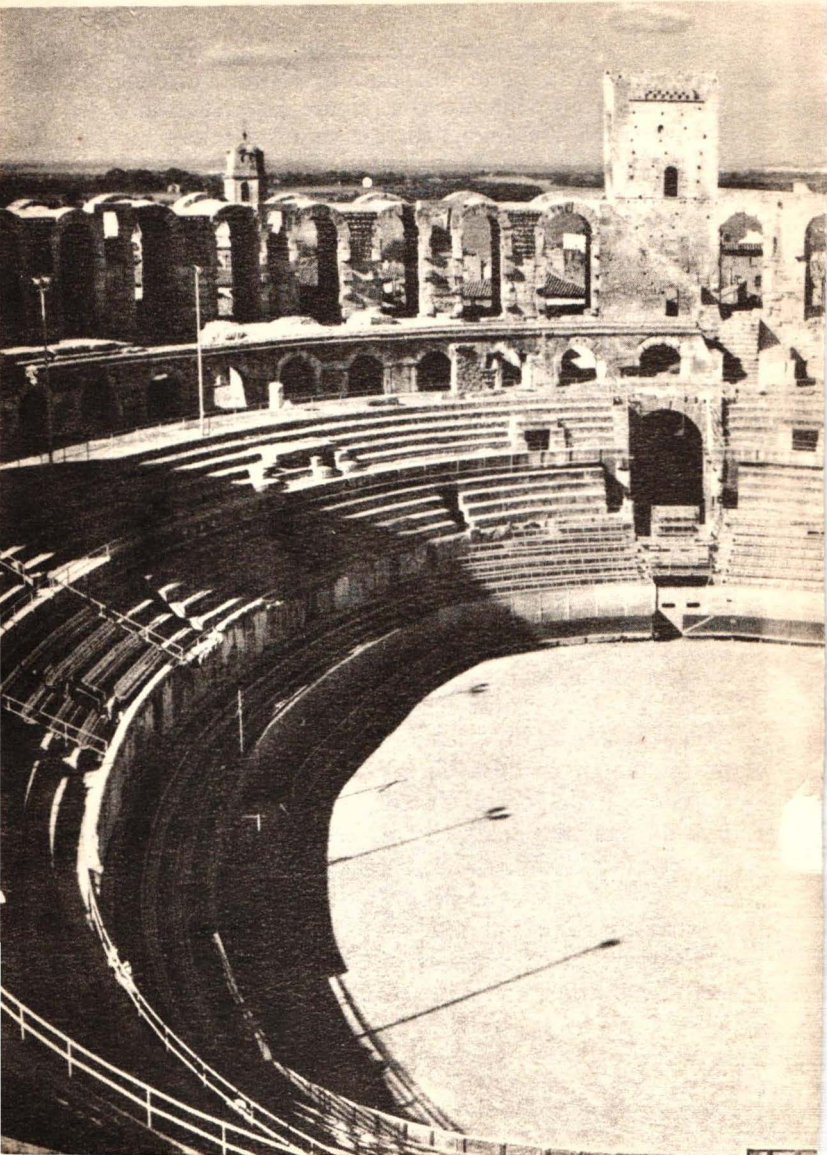
pilaştri ciclopeeni, şiruri de arcade gingantice sărind peste văi, peste mlaştini, despicînd barierele stîncoase sau escaladîndu-le, sigure în ascensiunea lor verticală sau în mersul lor ca nişte faleze sau nişte turme de monştri primitivi. Scopul pe care îl urmăresc le dă o înfăţişare implacabilă. Ele au rigoarea calculului, forţa voinţei, autoritatea orgoliului.

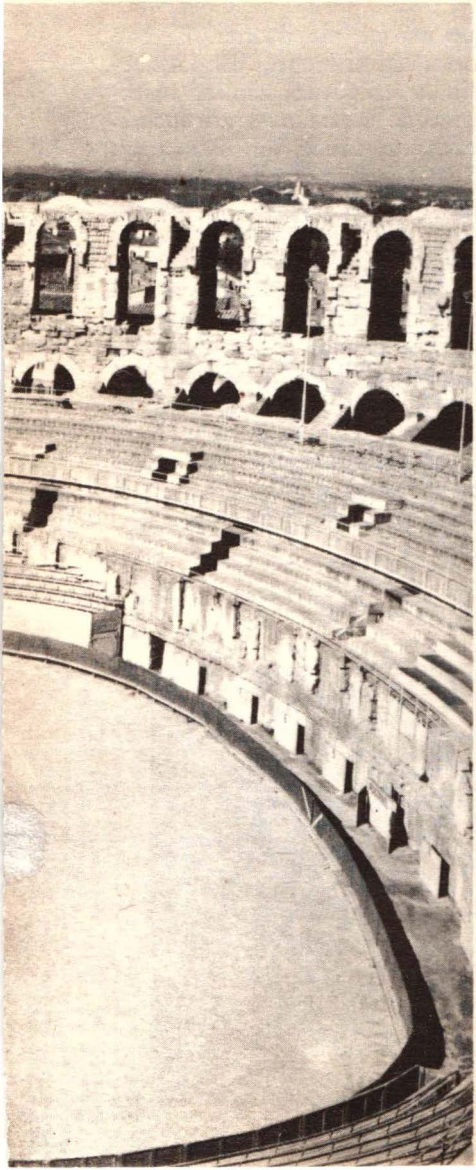
Ele sînt aeriene ca frunzişul care se leagănă în vîrful arborilor, la şaizeci de picioare de pămînt. Arcada, bolta, leagănul, coridoarele şi cupolele, miile de blocuri de granit suspendate în aer ca nişte frunze timp de douăzeci de secole, şi care nu se pot prăbuşi înainte ca infiltraţia apelor, asaltul vînturilor şi al soarelui să le fi dezrădăcinat trunchiurile, par a fi vegetaţii naturale pe care iernile nu le-au doborît. Să pietrifici adîncimea cerului, adîncimea culmilor de păduri, numai imaginaţia omenească putea realiza minunea de a da mulţimilor, ca adăpost veşnic, curbele rotunjite deasupra curbei pămîntului. Numai îndrăzneala oamenilor putea suspenda materia în spaţiu prin propria sa greutate, putea lipi pietrele între ele lăsîndu-le prea puţin loc pentru a le îngădui să cadă, putea înfrîna tendinţa lor de a se îndepărta una de cealaltă dînd, prin îndesirea lor, pilaştrilor care le poartă, o absolută soliditate.

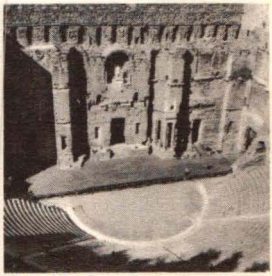
Cu cît este mai înalt, cu atît este mai drept, cu cît este mai nud, cu atît este mai gros şi mai dens, cu cît oferă mai puţine goluri, deschizături şi viduri, cu atît zidul reprezintă mai bine, pe faţa surîzătoare sau dramatică a pămîntului, imaginea voinţei, energiei, continuităţii în efort. Zidul roman

202. Arles. Arenele.

203. Orange (sec. II). Teatrul.







203

este unul din lucrurile măreţe ale istoriei. El este Istoria. Şi fiindcă e forţa, este şi dreptul. El pare neîntrerupt, şi, chiar plin de crăpături, rămîne în picioare. Căderea a o mie de pietre nu-l zdruncină. Timp de zece secole, toate casele din Roma au fost clădite cu pietrele Coliseului. Coliseul nu şi-a schimbat forma. Zidul roman rămîne peste tot identic cu el însuşi. Lespezile drumurilor care, pe o lungime de două sute de leghe, îşi urmează mersul rigid, nu-i decît un zid culcat pe pămînt, pentru a-l strînge şi a-l aservi. Bolta podurilor, care nu este decît un zid încordat tocmai ca lemnul unui arc, întinde coarda pasivă a fluviilor. Zidul apeductelor, scobit ca însăşi albia fluviilor, duce apele, în linie dreaptă, acolo unde edilul o doreşte. Înalt şi gol, zidul exterior al teatrului interzice privirilor celui căruia trebuie să-i stăvilească poftele sau revoltele, să rătăcească pe orizontul liber. Zidul

204

205

206

circurilor, continuu şi compact ca un cerc de bronz, închide orgia sîngeroasă în rigoarea geometrică a unei probleme administrative. Zidul care se rotunjeşte deasupra tepidariumurilor şi piscinelor cu docilitatea unei atmosfere menţinute în frontierele sale sferice de către gravitaţia cerurilor, conferă voluptăţii şi higienei autoritatea grandioasă a unei legi de ordin natural.

Roma este locul unde poemul pelasgic al zidului, atît de plin de nerv şi de savant dezvoltat de către greci şi etrusci, şi-a găsit cele mai puternice şi mai durabile expresii ale sale. Şi tot Roma este locul unde aplicaţiile boltei asiatice au fost cele mai variate, folosirea sa cea mai frecventă, funcţia sa cea mai metodică. Bolta, în Caldeea, Asiria, se alungea, se teşea sau se umfla pe palate, pe

204. Baalbek. Templul lui Bachus.
205. Arles. Arenele, *detaliu*.
206. Orange (sec. II). Teatrul.

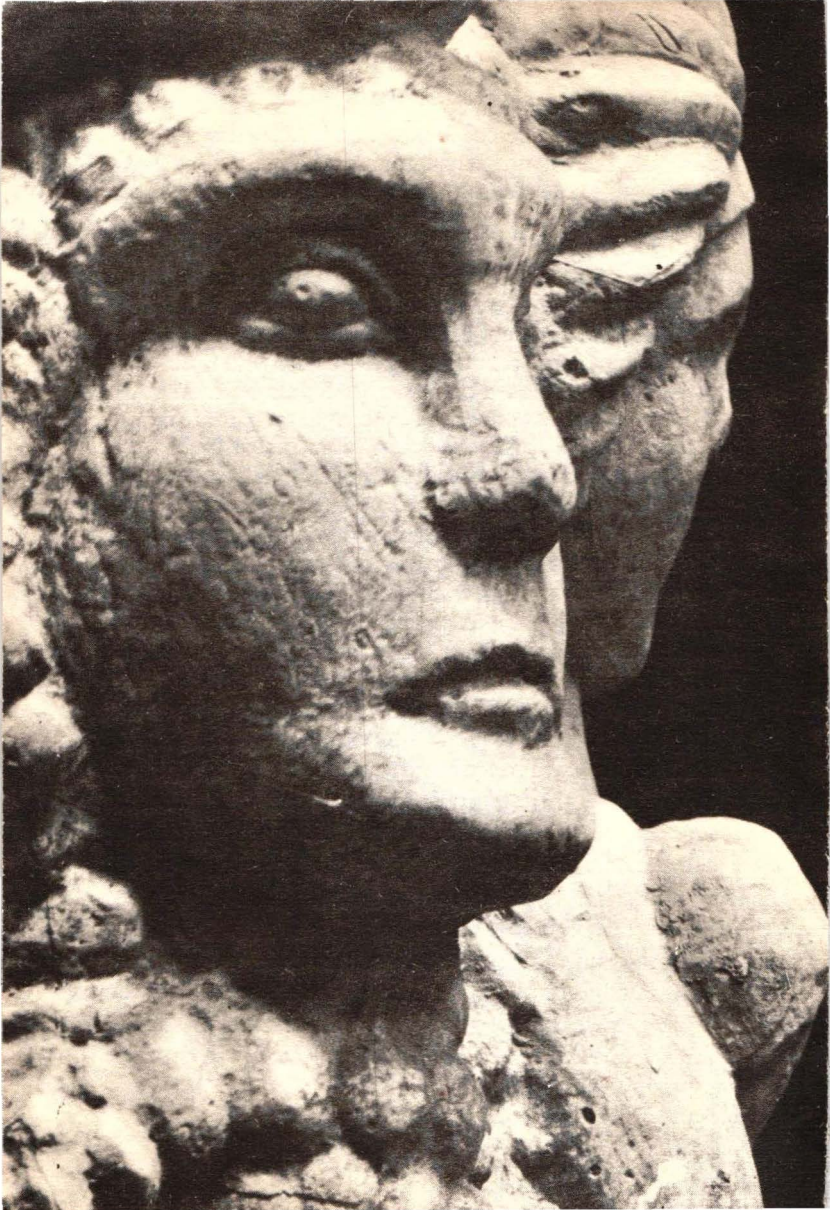
case, plana deasupra oraşelor. La Roma, ea este însăşi baza oricărei construcţii utilitare, şi majoritatea formelor arhitectonice derivă din prezenţa sa, arcurile poduriior, vomitorii, coridoarele din jurul circurilor, imensitatea sălilor ca rezultat al forţei zidurilor, puterea suporturilor comandată de înălţimea edificiilor, monumentelor circulare, imagini ale orizontului cîmpiilor purtînd cupola cerului.

Mormîntul Ceciliei Metella, Mausoleul lui Adrian şi mai ales *Panteonul lui Agrippa* sînt rezumate ale puterii Romei şi ale circului sever şi sălbatic în centrul căruia este clădită. Puterea lor este tristă, zidurile pline, la fel de zgrunţuroase ca pielea unui monstru, interiorul, tainic şi zăvorît întocmai ca sufletul acestui popor care nu a consimţit să se manifeste înainte de a fi luat tuturor celorlalte popoare dreptul de a-l discuta. Ele apasă pe scoarţa pămînteasca şi parcă emană din ea. În vîrful Panteonului, o deschidere circulară lasă să pătrundă lumina cerului. Ea cade aici cu părere de rău parcă, şi nu reuşeşte niciodată să-i lumineze ascunzişurile. Roma este voluntară şi închisă.

Numai în circurile de piatră soarele cobora în valuri, dar pentru a lumina spectacolele pe care lumea domesticită le dădea Romei, pînă în clipa cînd va învăţa aici ura, revolta, setea de purificare. *Panem et circenses!* Coliseul nu-i decît formula de piatră a nevoilor monstruoase ale poporului-rege. Patricianul nu mai poate recurge la război pentru a-l ocupa pe plebeian. Atunci îi dă pîine. Atunci îi dă circuri unde poate să încapă un oraş întreg,

construite în aşa fel încît din orice loc să se poată vedea agonia acestui oraş. Niciodată nu s-a văzut, sub ceruri, un teatru mai bine amenajat pentru a găzdui spectacolul unei sinucideri mai grandioase.

Echilibrul roman nu a avut caracterul spontan şi filozofic al echilibrului atenian, şi aceasta nu atît din cauza întinderii multiforme a Imperiului Romei cît din pricina profunzimei anarhiei sale morale. Grecia, în război cu Persia, era cu mult mai aproape de armonie decît a fost Roma în momentul cînd a decretat pacea. Odihna, arta, pînă şi plăcerile sale au fost de ordin administrativ. Lupta de interese, rivalitatea dintre clase, dezordinea socială nu au încetat din primele timpuri ale Republicii şi pînă la triumful creştinismului. În tot decursul istoriei romane, cel sărac luptă împotriva celui bogat care îl stăpîneşte mai întîi prin război, apoi prin jocuri. Dar, mai jos decît săracul, exista o fiinţă şi mai nenorocită, care nu asistă niciodată la jocuri decît în calitate de actor. E sclavul, viermuirea ascunsă din Subura şi din catacombe, şi femeia, alt sclav, batjocorită în fiecare zi de către fiecare în carnea şi în iubirea ei. Fiinţa care trăieşte în întuneric cere fără încetare soarelui să se înalţe înăuntrul ei. Valul mistic al celor săraci, născut din scepticismul elenic, se ridică şi va sfîrşi prin a înghiţi materialismul roman. Roma nu bănuia, fără îndoială, că ziua în care a înfrînt cumplita rezistenţă a micului popor evreu a marcat începutul victoriei micului popor evreu asupra ei. Era în firea lucrurilor ca sufletul lumii antice, înăbuşit de Roma, să se reverse în sufletul



207

207. 208. Artă galo-romană. Altar, *detalii*. Biserica din Verécourt (Meuse).

Romei. Patricienii suferiseră influența idealului grec, plebeienii, la rîndul lor, sufereau influența idealului evreiesc.

Biserica urma să se înalțe pe această piatră puternică și bogatul, încă o dată, să-l aservească pe cel sărac făcîndu-i făgăduieli, sau dîndu-i simulacrul bunurilor pe care îl reclama. Roma, creștinîndu-se, nu a încetat să fie ea însăși, după cum ea rămăsese Roma, crezînd că se elenizează. Apostolii aruncaseră vălul pe obrazul lui Christos. Romei nu i-a fost greu să toarne sentimentul maselor în tiparul voinței sale pentru a le trimite din nou să cucerească pămîntul. Dorința sa materială de dominație mondială se va trezi din nou în contact cu visul de comuniune morală universală pe care creștinismul, după îndepărtatul budism, îl semăna în suflete, transformînd acest vis întru folosul său. Julian Apostatul, ultimul erou care s-a ivit pe pămîntul întunecat înainte de apusul soarelui, crezuse că luptă împotriva religiei Asiei. Dar el lupta împotriva Romei, și Roma era deprinsă să învingă. Oamenii din Nord vor putea să coboare valuri, valuri, către Mediterana, marea oglindă a figurilor divine, sursa inepuizabilă de raze din care toate popoarele vechi au venit să ia lumină. Roma, înecată timp de mai mult de o mie de ani sub necontenite aluviuni umane, va rămîne Roma, și cînd ea se va arăta din nou în fruntea popoarelor, popoarele își vor da seama că sînt însemnate cu pecetea ei.

INDICE DE NUME [1]

ABRAHAM, pag. 193
AGAMEMNON, pag. 193
ALCEU, p. 181
ALCIBIADE, pag. 181
ALEXANDRU, pag. 137, 172, 173, 180, 286
ANAXAGORA, pag. 181, 223
ANDLER (Charles), pag. 179
Antenor, pag. 224
Apelles, pag. 309
ARISTIDE, pag. 181
Aristocles, pag. 208
ARISTOGITON, pag. 243
ARISTOFAN, pag. 227, 291
ARISTOTEL, pag. 181
ASSURBANIPAL, pag. 151

BALZAC, pag. 42
BAUDELAIRE, pag. 20
BERGSON, pag. 28
BERNINI, pag. 42
Briaxis, pag. 263
Brigos, pag. 313
BRUEGEL, pag. 86
BURCKHARDT, pag. 179

CARRIÈRE pag. 28
CERVANTES, pag. 30
CÉZANNE, pag. 43, 44
CIMON, pag. 181
CLARKE, pag. 42
Cleoetas, pag. 208
CLISTENE, pag. 181
COROT, pag. 86
CIRUS, pag. 165

DARIUS, pag. 168, 210
DELACROIX, pag. 91
DEMETRIOS, pag. 181
DEMOSTENE, pag. 181
DIDEROT, pag. 313

[1] Numele artiştilor despre care se vorbeşte direct sînt date în *cursive*.

DRACON, pag. 181
Duris, pag. 313

EFIALTE, pag. 181
Endoios, pag. 213
ESCHIL, pag. 17, 194, 222, 233, 243, 286, 306
EURIPIDE, pag. 181, 256
EVANS, pag. 192

Fidias, pag. 20, 21, 35, 42, 44, 46, 86, 124, 178, 181, 187, 223, 227, 234, 238, 245, 252, 258, 259, 271, 277, 286, 288, 302, 306, 339
FILIP, pag. 185
FILOPOEMEN, pag. 181
FOCION, pag. 181
FOUQUET, pag. 86

GIORGIONE, pag. 310
GIOTTO, pag. 335, 338—340, 352—357, 373—376, 382—392
GOYA, pag. 7, 91, 189
GRECO, pag. 189
GUYAU, pag. 24

Hagelaidas, pag. 208
HANNIBAL, pag. 329
HARMODIOS, pag. 243
HERACLIT, pag. 233
HERODOT, pag. 181
HESIOD, pag. 181
HOMER, pag. 192, 193, 262

Ictinos, pag. 245
ISUS CRISTOS, pag. 35, 179, 286, 287, 288, 366
IULIAN APOSTATUL, pag. 366
IUVENAL, pag. 329

Kanachos, pag. 208
KANT, pag. 24
KOCK, pag. 42

LAMARCK, pag. 35
Leocares, pag. 42, 44
LUCIAN DIN SAMOSATA, pag. 272
LUCREȚIU, pag. 329, 340
LISIAS, pag. 181
Lisip, pag. 261, 282

MARET, pag. 42
MASACCIO, pag. 308

MICHELANGELO, pag. 20, 31, 42, 46, 86, 91, 275
MICHELET, pag. 20, 350
MILTIADE, pag. 181
Miron, pag. 226, 227, 339
MOISE, pag. 193
MUMMIUS, pag. 331

NAPOLEON, pag. 42
NEWTON, pag. 35
NICIAS, pag. 181
NIETZSCHE, pag. 15, 87, 175, 179

Parrhasios, pag. 309, 310
Pasiteles, pag. 277
PERICLE, pag. 124, 185, 186, 227
PINDAR, pag. 222, 306
PIRUS, pag. 329
PISISTRATE, pag. 185, 186, 203, 213
PITAGORA, pag. 286
PLATON, pag. 25, 90, 181, 224
PLAUT, pag. 329
Policlet, pag. 226, 227
Polignot, pag. 309
POUSSIN pag. 86
Praxitele, pag. 256, 258, 259, 274, 282, 284, 290, 339

REINACH, pag. 71
REMBRANDT, pag. 20, 21, 35, 44, 46, 189
RENOIR, pag. 43, 44
RODIN, pag. 27
RUBENS, pag. 44, 91

SARGON, pag. 151
SCHLIEMANN, pag. 192, 193
Scopas, pag. 263, 271
SEMIRAMIDA, pag. 148
SENACHERIB, pag. 151
SF. PAVEL, pag. 286
SOCRATE, pag. 181, 224, 286
SOFOCLE, pag. 222, 245, 306
SOLOMON, pag. 167
SPENCER, pag. 24, 33
SULLY, pag. 62
SYLLA, pag. 185
TAINE, pag. 20

TEMISTOCLE, pag. 181
TEOCRIT, pag. 305
TEOGNIS, pag. 181
TUCIDIDE, pag. 181

TRASIBUL, pag. 181
TIMOTEU, pag. 181
TINTORETTO, pag. 91
TIȚIAN, pag. 86, 310
TOLSTOI, pag. 21

VELÁZQUEZ, pag. 86
VERMEER DIN DELFT, pag. 86
VERGILIU, pag. 329
VITRUVIU, pag. 306
WELLS, pag. 179
WINCKELMANN, pag. 44

XENOFON, pag. 181
XERXES, pag. 214

Zeuxis, pag. 309, 327

LISTA REPRODUCERILOR

1. Artă greacă. Motiv central din tripticul Ludovisi, *detaliu*. Muzeul Național, Roma. *Foto Alinari-Giraudon*

2. Artă greacă. Motivul din stînga din tripticul Ludovisi, *detaliu*. Muzeul Național, Roma. *Foto Boudot-Lamotte*.

3. Pompei. Mască de teatru. Muzeul Național din Neapole. *Foto Alinari-Giraudon*.

4. La Vézère în dreptul localității Les Eyzies. *Foto Archives Photographiques*.

5. Silexuri cioplite. Muzeul din Saint-Germain (S.-et-O.). *Foto Roger-Viollet*.

6. Laugerie-Basse (Dordogne). Cai, corn de ren sculptat. *Foto Archives Photographiques*.

7. Bruniquel (Tarn-et-Garonne). Mamut, corn de ren sculptat. British Museum, Londra. *Foto Giraudon*.

8. Le Chaffaud (Vienne). Căprioare gravate pe os de ren. Muzeul de la Saint-Germain (S.-et-O). *Foto Roger-Viollet*.

9. *Detaliu*, de la 8.

10. Laugerie-Basse (Dordogne). Ren păscînd, gravat pe os. Muzeul de la Saint-Germain (S.-et-O). *Foto Giraudon*.

11. Font-de-Gaume (Dordogne). Bizon policrom, frescă, după un pastel al abatelui Breuil, *detaliu* și *ansamblu*. *Foto Archives Photographiques*.

12. Font-de-Gaume (Dordogne). Reni păscînd, frescă, după un pastel al abatelui Breuil. *Foto René Adelys*.

13. Lascaux (Dordogne). Taur mare, frescă, *detaliu*. *Foto Archives Photographiques*.

14. Spania (La Gravitana, Santander etc). Forme umane stilizate, după abatele Breuil.

15. Austria (Willendorf). Statuetă de femeie, calcar oolitic. Muzeul de istorie naturală, Viena. *Foto Giraudon*.

16. Lascaux (Dordogne). Cerb, frescă. *Foto Archives Photographiques*.

17. Lascaux (Dordogne). Cai, frescă. *Foto Archives Photographiques*.

18. Perioada neolitică. Topoare lustruite și topor cioplit. Muzeul Omului. *Foto José Oster*.

19. Carnac. (Morbihan). Dolmen. *Foto Archives Photographiques*.

20. Alinieri megalitice din Plouharnel (Morbihan). *Foto Archives Photographiques*.

21. Spania (Provincia Avila). Urs. *Foto Boudot-Lamotte*.

22. Artă galică. Hercule galic. Muzeul din Aix. *Foto Giraudon*.

23. Egipt. Noul Imperiu. Cîntăreață din citeră Pictură, Teba. Metropolitan Museum, New York. *Foto Giraudon*.

24. Nilul și coloșii lui Memnon. *Foto Boudot-Lamotte*.

25. Vechiul Imperiu. Femeie frămîntînd pîine. Muzeul Arheologic, Florența. *Foto Alinari-Giraudon*.

26. *Detaliu* de la 25.

27. *Detaliu* de la 28.

28. Vechiul Imperiu. Scribul așezat. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon*.

29. Vechiul Imperiu. Statuie de lemn, *detaliu*. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon*.

30. Imperiul de Mijloc. Scribi. Muzeul Arheologic, Florența. *Foto Alinari-Giraudon.*

31. Imperiul de Mijloc. Senwosret III. Muzeul din Cairo. *Foto Goudot-Lamotte.*

32. 33. Imperiul de Mijloc. Purtătoarea de ofrande. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

34. Noul Imperiu. Cap colosal al lui Amenotes III, *detaliu.* Muzeul Luvru. *Foto Alinari.*

35. Noul Imperiu. Uliu. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

36. Noul Imperiu. Sekhet. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

37. Noul Imperiu. Număratul gîștelor. Pictură, Teba. British Museum, Londra. *Foto Boudot-Lamotte.*

38. Noul Imperiu. Tributul Nubienilor. Pictură Teba. British Museum, Londra. *Foto Boudot-Lamotte.*

39. Noul Imperiu. (Secolul XV î.e.n.). Vînătoarea de păsări. Pictură, Teba. British Museum, Londra. *Foto Boudot-Lamotte.*

40. Noul Imperiu. Preot. Pictură, Teba. *Foto Roger-Viollet.*

41. Noul Imperiu. Anubis pregătind mumia. Pictură, Teba. *Foto Roger-Viollet.*

42. Noul Imperiu. Culesul viilor. Pictură, Teba. *Foto Roger-Viollet.*

43. Noul Imperiu. Vînătoarea. Pictură, Teba. *Foto Roger-Viollet.*

44. Noul Imperiu. Muncile agricole. Pictură, Teba. *Foto Roger-Viollet.*

45. Noul Imperiu. Tînără slujnică împodobind doamnele pentru serbare. Pictură, Teba. *Foto Roger-Viollet.*

46. Noul Imperiu. Ramses III. Pictură. Mormîntul de la Khamonast. *Foto Roger-Viollet.*

47. Noul Imperiu. Amenofis IV. Muzeul din Berlin *Foto Giraudon.*

48. Noul Imperiu. (Sec. XIV, î.e.n.). Portret de femeie, Muzeul Arheologic, Florența. *Foto Alinari-Giraudon.*

49. Noul Imperiu. Nefertiti. *Detaliu.* Muzeul din Berlin. *Foto Boudot-Lamotte.*

50. 51. 52. Noul Imperiu. (Sec. XIV, î.e.n.). Karnak. Sală hipostilă. *Foto Boudot-Lamotte.*

53. Noul Imperiu. (Sec. XIII, î.e.n.). Sarcofagul lui Ramses III, *detaliu.* Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

54. Noul Imperiu. Lingură pentru fard. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

55. Noul Imperiu. Pieptene. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

56. Epoca saită. Regina Karomama, bronz, *detaliu.* Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

57. Epoca saită. Horus, bronz. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

58. Epoca saită. Personaj așezat, bronz. (Sec. VI î.e.n.). Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

59. Epoca saită. (670 î.e.n.). Păpușă, lemn. British Museum Londra. *Foto Mansell-Giraudon.*

60. Imperiul Ptolemeic. Philae. *Foto Boudot-Lamotte*

61. Persia. Palatul din Persepolis. *Foto Roger-Viollete.*

62. Tello (?). Nepotul lui Lugal-Kisalsi. Muzeul Luvru. *Foto Tel-Vigneau.*

63. Tello. Gudea. British Museum, Londra. *Foto British Museum.*

64. Caldeea. (Sec. XXX î.e.n.?). Tello, Cap. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

65. Caldeea. (Sec. XXX î.e.n.). Tello. Gudea. Muzeul Luvru *Foto Giraudon.*

66. Tello. Stela Vulturilor, *detaliu:* zeul Ningirsu. Muzeul Luvru. *Foto Tel-Vigneau.*

67. Asiria. Regele și slujitorii săi. Muzeul Luvru. *Foto Roger-Viollet.*

68. Asiria. (Sec. IX î.e.n.). Geniu înaripat cu cap de vultur. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

69. Asiria. Khorsabad. Taur androcefal înaripat, *detaliu.* Muzeul Luvru. *Foto Tel-Vigneau.*

70. Asiria. Khorsabad. Taur androcefal înaripat. Muzeul Luvru. *Foto Tel-Vigneau.*

71. Asiria. Kujundjik. Personaj aducînd un sacrificiu, basorelief. Paris. Colecție particulară. *Foto Giraudon.*

72. *Detaliu* de la **71.**

73. Asiria. Soldați luînd cu asalt o fortăreață, basorelief. *Foto Boudot-Lamotte.*

74. Asiria. Nimrud. Soldați trecînd un rîu pe o corabie, basorelief. British Museum, Londra. *Foto Giraudon.*

75. Asiria. Călăreți, basorelief. British Museum, Londra. *Foto Roger-Viollet.*

76. Asiria. Vînătoare de lei, basorelief. Muzeul Luvru. *Foto Boudot-Lamotte.*

77. Asiria. (Sec. VIII î.e.n.). Vînătoarea lui Assurbanipal, basorelief. British Museum, Londra. *Foto Mansell-Giraudon.*

78. Asiria Assurbanipal trăgînd cu arcul dintr-un car, basorelief. British Museum, Londra. *Foto Roger-Viollet.*

79. Artă feniciană. Friză, Muzeul Luvru. *Foto Giraudon*

80. Persia. Persepolis. Scara cea mare și poarta lui Xerxes. *Foto Roger-Viollet.*

81. Persia. (Sec. VI î.e.n.). Susa. Friza Arcașilor. Muzeul Luvru. *Foto Boudot-Lamotte.*

82. Persia. (Sec. III). Nakș-i-Rustem. Valerian implorîndu-l pe Sapor, stîncă sculptată. *Foto Roger-Viollet.*

83. Artă ionică. (Sfîrșitul sec. VI î.e.n.). Cariatidă de la Tezaurul Cnidienilor, *detaliu*. Muzeul din Delfi. *Foto Boudot-Lamotte.*

84. Micene. *Foto Boudot-Lamotte.*

85. Epoca egeeană. Faestos, vasul cu secerători, steatită. Muzeul de la Heraclion, Creta. *Foto Roger-Viollet.*

86. Faestos, vasul cu secerători, *detaliu*. Muzeul din Heraclion, Creta. *Foto Roger-Viollet.*

87. Creta. Zeița cu șerpi, faianță. Muzeul din Heraclion, Creta. *Foto Boudot-Lamotte.*

88. Creta. Vas. Muzeul din Argos. *Foto Boudot-Lamotte.*

89. Creta. Vas. Muzeul Național din Atena. *Foto Alinari-Giraudon.*

90. Micene. Ulcior. Muzeul din Heraclion, Creta. *Foto Roger-Viollet.*

91. Rhyton în formă de taur, steatită. Muzeul din Heraclion, Creta. *Foto Boudot-Lamotte.*

92. Epoca miceniană. Vas din Vafio, aur *detaliu*. Muzeul Național din Atena. *Foto Giraudon.*

93. Micene. Poarta leilor. *Foto Roger-Viollet.*

94. Artă dorică (sec. VI î.e.n.). Atlet, bronz. Colecție particulară. *Foto Giraudon.*

95. Artă ionică. Artemis din Helos (sec. VII î.e.n.). Muzeul Național din Atena. *Foto Alinari-Giraudon.*

96. Artă ionică. (Sec. VI î.e.n.). Hera. Muzeul din Berlin. *Foto Boudot-Lamotte.*

97. Artă dorică. (Sfîrșitul sec. VI î.e.n.). Apoteoza lui Heracles, *detaliu*. Delfi. *Foto Alinari-Giraudon.*

98. Artă dorică (sec. VI î.e.n.). Protomă de cal. Muzeul din Delfi. *Foto Giraudon.*

99. Artă ionică (sec. VI î.e.n.). Atena, bronz. Muzeul Național din Atena. *Foto Alinari-Viollet.*

100. Enooios, (Mijlocul sec. IV î.e.n.). Moscoforul, *detaliu.* Muzeul de pe Acropole, Atena. *Foto René Zuber-Alliance-Photo.*

101. Artă ionică. (Sfîrşitul sec. IV î.e.n.). „Orantă" Muzeul de pe Acropole, Atena. *Foto Alinari-Giraudon.*

102. Artă ionică. (Sfîrşitul sec. VI î.e.n.). Femeie din Samos. Muzeul de pe Acropole, Atena. *Foto Alinari-Giraudon.*

103. Artă ionică. „Orantă" (sfîrşitul sec. VI î.e.n.). Muzeul de pe Acropole, Atena. *Foto Alinari-Giraudon.*

104. Atena. Acropole. *Foto Boudot-Lamotte.*

105. Egina. (Începutul sec. VI î.e.n.). Templul Atenei. *Foto Boudot-Lamotte.*

106. Artă atică. (În jurul anului 475 î.e.n.). Demeter din Eleusis. Muzeul Naţional din Atena. *Foto Alinart-Giraudon.*

107. Auriga victorios (462 î.e.n.). Muzeul din Delfi. *Foto Boudot-Lamotte.*

108. Artă dorică. (sec. V î.e.n.). Atlet, după mulajul de la Şcoala de Arte Frumoase. *Foto Giraudon.*

109. Miron. Discobolul. Muzeul Naţional, Roma. *Foto Anderson-Giraudon.*

110. Artă dorică. (aprox. 460 î.e.n.). Templul lui Zeus din Olimpia. Lupta Centaurilor şi a Lapiţilor. Muzeul din Olimpia. *Foto Boudot-Lamotte.*

111. *Detaliu* de la 110. Centaur răpind o lapită. *Foto Boudot-Lamotte.*

112. Sicilia. (aprox. 450 î.e.n.). Templul din Segesta. *Foto Boudot-Lamotte.*

113. Marea Grecie. (sec. V. î.e.n.). Templul lui Neptun din Paestum. *Foto Boudot-Lamotte.*

114. Fidias. (aprox. 440 î.e.n.). Fronton al Partenonului. Calul nopţii. British Museum. Londra. *Foto Boudot-Lamotte.*

115. Fidias. (?). (aprox. 440 î.e.n.). Fronton al Partenonului. Teseu. British Museum, Londra. *Foto Boudot-Lamotte.*

116. Şcoala lui Fidias. (aprox. 440 î.e.n.). Călăreţi de pe friza Partenonului. British Museum, Londra. *Foto E.H.A.*

117. Artă attică. Apollo. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

118. Fidias (?). (aprox. 440 î.e.n.). Fronton al Partenonului. Parcele, *detaliu.* British Museum, Londra. *Foto Boudot-Lamotte.*

119. Ictinos. Partenonul. (447—432 î.e.n.). *Foto Boudot-Lamotte.*

120. Nemeea. (sec. VI î.e.n.). Templul lui Zeus. *Foto Boudot-Lamotte.*

121. Atena. Templul lui Atena Nike (sfîrşitul sec. V, î.e.n.). *Foto Boudot-Lamotte.*

122. Atena. Erechteionul. (aprox. 415 î.e.n.). Porticul Cariatidelor. *Foto Boudot-Lamotte.*

123. Fidias (?). Şcoala ionică (?). Tînără preoteasă, *detaliu.* Muzeul Naţional, Roma. *Foto Anderson-Giraudon.*

124. Delfi. (sfîrşitul sec. V î.e.n.). Capitelul dansatoarelor. Muzeul din Delfi. *Foto Boudot-Lamotte.*

125. Atena. (sfîrşitul sec. V î.e.n.). Victorie, fragment din balustrada templului Atenei Nike. Muzeul de pe Acropole, Atena. *Foto Boudot-Lamotte.*

126. (A se vedea 123). *Detaliu:* Capul văzut din profil. *Foto Anderson-Giraudon.*

127. Acropola din Pergam. *Foto Christophe-Viollet.*

128. Epidaur. (începutul sec. IV î.e.n.). Victoria de pe Acrotera. Muzeul Naţional din Atena. *Foto Alinari-Giraudon.*

129. Praxitele. (sfîrşitul sec. IV î.e.n.). Hermes, *detaliu.* Muzeul din Olympia. *Foto Boudot-Lamotte.*

130. Lisip. (Școala lui). Efeb, bronz, *detaliu*. Muzeul Național din Atena. *Foto Alinari-Giraudon.*

131. Praxitele (Școala lui). (sfîrșitul sec. IV î.e.n.). Afrodita. Muzeul din Neapole. *Foto Alinari-Giraudon.*

132. Artă elenistică. (secolele IV—III î.e.n.). Afrodita din Cirene, *detaliu*. *Foto Anderson-Giraudon.*

133. Marea Grecie. (sfîrșitul sec. IV î.e.n.). Psyche din Capua. Muzeul din Neapole. *Foto Boudot-Lamotte.*

134. Homer, bronz. Muzeul Arheologic din Florența. *Foto Alinari-Giraudon.*

135. Scopas. (352 î.e.n.). Mausoleul, *detaliu*. British Museum, Londra. *Foto Boudot-Lamotte.*

136. *Detaliu* de la 137.

137. Demeter din Cnidos. (sfîrșitul sec. IV î.e.n.). British Museum, Londra. *Foto Boudot-Lamotte.*

138. Artă elenistică. (sec. III î.e.n.). Sarcofagul lui Alexandru cel Mare. Muzeul din Istanbul. *Foto Alinari-Giraudon.*

139. Marea Grecie. (sec. III î.e.n.). Afrodita, *detaliu*. Muzeul Arheologic din Siracuza. *Foto Brogi-Giraudon.*

140. Mirina. Strivitul în picioare al strugurilor, teracotă. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

141. Altarul din Pergam. (începutul sec. II î.e.n.). Muzeul din Berlin. *Foto Boudot-Lamotte.*

142. Artă elenistică. (sec. III î.e.n.). Erinie adormită. Muzeul Național, Roma. *Foto Anderson-Giraudon.*

143. Artă elenistică. Eros și Psyche, bronz. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

144. Artă greco-romană. Apollonios (sec. I î.e.n.). Hercule din Belvedere. Muzeul Vaticanului. *Foto Boudot-Lamotte.*

145. Artă greco-romană. (sec. II î.e.n.). Pugilist așezat, bronz. Muzeul Național, Roma. *Foto Anderson.*

146. 147. 148. Tronul lui Venus, numit și Tripticul Ludovisi (atribuit curent sec. V î.e.n.; a se vedea în această privință nota autorului de la pag. 277). *De la stînga la dreapta:* o femeie goală cîntînd din flautul dublu, nașterea Afroditei ieșind din ape, susținută de două Horai, o femeie înfășurată într-un văl arzînd tămîie. *Foto Boudot-Lamotte.*

149. 150. Artă greco-egipteană. Portrete funerare, ipsos pictat. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

151. Artă greco-egipteană. Portret pe papirus. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

152. Fragment de stelă. (sfîrșitul sec. VI î.e.n.). Colecția Tyszkiewicz. *Foto Giraudon.*

153. Tanagra. Femeie drapată. Biblioteca Națională, Paris. *Foto Giraudon.*

154. *Detaliu* de la 153.

155. *Detaliu* de la 156.

156. Tanagra. Tînără fată și Eros lîngă o stelă. Colecție particulară. *Foto Giraudon.*

157. Tanagra. Femeie. Muzeul din Chantilly. *Foto Giraudon.*

158. *Detaliu* de la 157.

159. Tanagra. Dansatoare. Biblioteca Națională, Paris. *Foto Giraudon.*

160. Tanagra. Bacantă. Biblioteca Națională, Paris. *Foto Giraudon.*

161. Tanagra. (sec. IV î.e.n.). Femeie așezată lîngă o termă. Colecție particulară. *Foto Giraudon.*

162. 163. 164. 165. 166. Monede siciliene. Biblioteca Națională, Paris. *Foto Giraudon.*

167. Tanagra. (sec. IV î.e.n.). Tînără țărancă. Colecție particulară. *Foto Giraudon.*

168. 170. 171. Mirina. Statuete de femei. Muzeul Luvru. *Foto Alinari-Giraudon.*

169. Şarpele uraeus, bronz. Biblioteca Naţională, Paris. *Foto Giraudon.*

172. Pompei. (sec. I î.e.n.). Telef alăptat de o căprioară, frescă. Muzeul Naţional din Neapole. *Foto Alinari-Giraudon.*

173. Pompei. Femeia flagelată şi bacanta, frescă. Vila Misterelor. *Foto Boudot-Lamotte.*

174. Pompei. Pan cîntînd din nai printre nimfe, frescă. Muzeul Naţional din Neapole. *Foto Boudot-Lamotte.*

175. Pompei. (sec. I). Teseu învingător al Minotaurului, frescă. Muzeul Naţional din Neapole. *Foto Alinari-Giraudon.*

176. Herculanum. Faun, frescă. Muzeul Barracco, Roma. *Foto Alinari-Giraudon.*

177. Skifos de Brigos. *Detaliu.* Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

178. Lecită. (sec. I î.e.n.). Muzeul Naţional din Atena. *Foto Boudot-Lamotte.*

179. Cupă. Eos şi Memnon. (începutul sec. V î.e.n.). *Detaliu.* Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

180. Marea Grecie. Vas cu măsline, argint. Tezaurul din Boscoreale. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

181. Stelă funerară. (sec. V î.e.n.). Muzeul Naţional din Atena. *Foto Alinari-Giraudon.*

182. Cască votivă, bronz. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

183. Cîmpia romană. *Foto Anderson-Giraudon.*

184. Artă etruscă. (sec. VI î.e.n.). Sarcofag. *Detaliu.* Vila Papei Iuliu. *Foto Anderson-Giraudon.*

185. Artă etruscă. Lupoaică, *detaliu.* Muzeul Capitoliului. *Foto Boudot-Lamotte.*

186. Artă etruscă. Mormîntul Augurilor, frescă, *detaliu.* Tarquinia. *Foto Anderson-Giraudon.*

187. Artă etruscă. Mormîntul tricliniului, frescă, *detaliu.* Tarquinia. *Foto Alinari-Giraudon.*

188. Artă etruscă. Mormîntul leoaicelor. Frescă, *detaliu*. Tarquinia. *Foto Anderson-Giraudon.*

189. Artă etruscă. Mormîntul căpcăunului, frescă *detaliu*. Tarquinia. *Foto Alinari-Giraudon.*

190. Fragment de sarcofag. Muzeul Lateran. *Foto Boudot-Lamotte.*

190. Fragment de sarcofag. Muzeul Lateran. *Foto Boudot-Lamotte.*

192. Roma. (sec. II). Columna Antonină. Executarea căpeteniilor germane, *detaliu*. *Foto Anderson-Giraudon.*

193. Tiberiu (193 *bis*, *detaliu)*, bronz. Muzeul Național, Roma. *Foto Anderson-Giraudon.*

194. Claudiu, *detaliu*. (sec. I). Muzeul Luvru. *Foto Alinari-Viollet.*

195. Claudiu. Monedă, *detaliu*. Colecția Thomas. *Foto Roger-Viollet.*

196. Marea Vestală. (sec. III). Muzeul Național, Roma. *Foto Alinari-Giraudon.*

197. Mormîntul Ceciliei Metella. *Foto Boudot-Lamotte.*

198. Pont du Gard. (19 î.e.n.). *Foto Boudot-Lamotte.*

199. Apeductul de la Segovia. (sec. II). *Foto N.-D.-Giraudon.*

200. Apeductul de la Cherchell. *Foto Boudot-Lamotte.*

201. Roma. (sec. I). Coliseul. *Foto Boudot-Lamotte.*

202. Arles. Arenele. *Foto Boudot-Lamotte.*

203. Orange. (sec. II). Teatrul. *Foto Boudot-Lamotte.*

204. Baalbek. Templul lui Bachus. *Foto Roger-Viollet.*

205. Arles. Arenele, *detaliu*. *Foto Boudot-Lamotte.*

206. Orange. (sec. II). Teatrul. *Foto* N.-D. *Giraudon*

207. 208. Artă galo-romană. Altar, *detalii*. Biserica din Verécourt (Meuse). *Foto Giraudon.*

CUPRINS

CUVÎNT ÎNAINTE 5

INTRODUCERE LA PRIMA EDIȚIE (1909) 19

PREFAȚĂ LA EDIȚIA DIN 1921 37

PREISTORIA. I Nașterea artei. — II. Cavernele. — Religia 51

INTRODUCERE LA ARTA ORIENTALĂ (1923) 85

EGIPTUL. I. Mormîntul. — II. Templul și mistica. — III. Pictura. — IV. Sculptura. V. Arta saită 93

VECHIUL ORIENT. I. Caldeea. — II. Asiria. III. Persia 141

INTRODUCERE LA ARTA GREACĂ (1923) 175

IZVOARELE ARTEI GRECEȘTI. I. Arta egeeană. — II. Mitul și miracolul grec. — III. Dorienii. — IV. Ionienii 190

FIDIAS. I. Sinteza attică. — II. Arta filozofică. — III. Echilibrul. — IV. Templul..... 223

CREPUSCULUL OAMENILOR. I. Praxiteles. — II. Disocierea. — III. Arta elenistică. — IV. Italia. — V. Alexandru cel Mare și pictura 253

GRECIA FAMILIARĂ. I. Tanagra. — II. Arta mondenă. — III. Pictura. — IV. Ceramica.. 289

ROMA. I. Etruscii. — II. Pozitivismul roman. — III. Arta latină. — IV. Inginerul și creștinismul 325

INDICE DE NUME..... 367

LISTA REPRODUCERILOR 371

Lector : GHEORGHE SECUIU
Tehnoredactor : PETRE DUMITRU

Apărut 1970. Coli de tipar 12. C.Z. pentru bibliotecile mari 7. C.Z. pentru bibliotecile mici 7.

Tiparul executat sub comanda nr. 84 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piața Scînteii nr. 1, București
Republica Socialistă România

Editura Meridiane

Istoria artei
de Élie Faure (1873—1936)
este, într-adevăr, un poem liric
dedicat dramatismului vieții,
omului superb în desăvîrșirea lui...
Ea pune la îndemîna cititorilor români
nu numai una
dintre cele mai frumoase sinteze
a acestui fenomen complex
care este evoluția artei,
ci și un exemplu de umanism,
exemplul celui care exclama:
«La urma urmelor
și chiar înainte de orice,
sînt om».

DAN GRIGORESCU

Vol. I—V lei 90